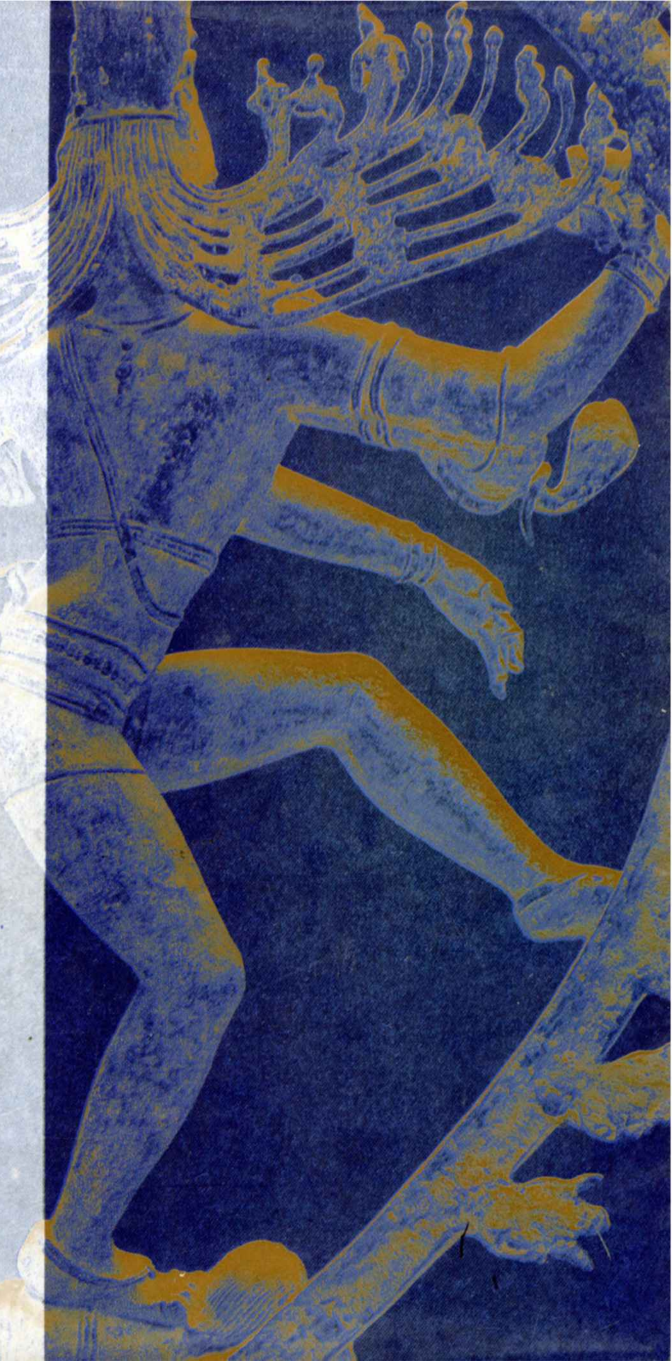
ANANDA K. COOMARASWAMY

LA DANZA DE SIVA



EDICIONES SIRUELA

La danza de Śiva

Ensayos sobre arte y cultura india

ANANDA K. COOMARASWAMY

LA DANZA DE ŚIVA

Ensayos sobre arte y cultura india

Traducción de Eva Fernández del Campo y Pablo Giménez Dasí

Prólogo y notas adicionales de Eva Fernández del Campo



Ediciones Siruela

Título original: ***The Dance of Śiva.***
Essays on Indian Art and Culture
Diseño gráfico: G. Gauger & J. Siruela

Plaza de Manuel Becerra, 15. «El Pabellón»
28028 Madrid. Tels.: 355 57 20 / 355 22 02
Telefax: 355 22 01
Printed and made in Spain

ÍNDICE

PRÓLOGO

Ananda Kentish Coomaraswamy (Kumārasvamī), autor de más de mil artículos sobre arte y filosofía india, nació en Colombo (Sri Lanka) en 1877 y fue nombrado en 1932 encargado del departamento de arte asiático del museo de Bellas Artes de Boston, cargo que desempeñó hasta su muerte en 1947, el mismo año en el que se alcanzaba uno de los logros históricos por el que él más había luchado: la independencia india del imperio británico.

La extensa obra de Coomaraswamy ha sido fundamental para el inicio de los estudios de arte y estética india; a él se deben importantes traducciones y comentarios de textos clásicos que eran hasta entonces desconocidos, así como el primer intento de romper con el tópico de la imposibilidad de comunicación entre Oriente y Occidente; su obra está basada en el anhelo de hacer un estudio comparativo entre las manifestaciones plásticas de los dos extremos del mundo, y constituye el primer estudio en sentido moderno y el primer intento de hacer un análisis sistemático del arte indio.

Puede considerarse que Coomaraswamy es el primer historiador del arte indio; la importancia de su obra radica fundamentalmente en su capacidad de traducir el pensamiento indio desde su forma tradicional (la leyenda y la poesía) al lenguaje académico que caracteriza sus múltiples ensayos, artículos y conferencias, que gozan de gran prestigio entre los orientalistas. Su obra, sin embargo, no ha sido todavía debidamente compilada, siendo algunos de sus textos de muy difícil acceso, especialmente para el lector español.

Pero la obra de este autor no sólo es importante desde el punto de vista de la historia del arte indio, sino que, además, es un claro reflejo de un momento político crucial para la historia de India. La obra de Coomaraswamy supone una defensa de la tradición autóctona frente a los ataques colonialistas, la afirmación de la existencia de un arte indio con entidad propia y una reivindicación comprometida de independencia frente al imperialismo político e intelectual que sobre el subcontinente ejercía Occidente. El mismo compromiso y carga política que traslucen sus obras le han valido la crítica y el desprecio de muchos estudiosos occidentales que le acusan de reaccionario por su perspectiva rigurosamente tradicional. Es necesario al abordar la obra de Coomaraswamy tener presente el contexto ideológico: el movimiento de reivindicación nacionalista, el proceso de descolonización y la postura comprometida de este autor, para extraer de sus palabras el mayor par-

tido posible y para advertir que Coomaraswamy, en su vuelta a la tradición india, se replantea una serie de problemas que resultan tremendamente modernos, atreviéndose a cuestionar temas tan intocables en Occidente como la genialidad del artista o la libertad creadora, y dándonos una nueva perspectiva para entender también el arte contemporáneo.

Frente a la retórica sobre el arte, Coomaraswamy reivindica la emoción como condicionante y elemento esencial de la creación artística, y reclama el papel del arte como parte fundamental de la vida cotidiana. El arte –dice– no está en el lienzo, sino en el corazón, y su cualidad más importante –nos recuerda en sus ensayos– es la de ser capaz de tocar los resortes más íntimos del individuo haciéndole vibrar.

Los ensayos elegidos en esta edición de *La danza de Śiva* hacen un completo recorrido por las ideas de Coomaraswamy sobre el arte y la estética, constituyendo una excelente introducción al mundo de la plástica india. En ellos se señalan los dos aspectos fundamentales del arte indio: su carácter empático y su destino eminentemente práctico: la devoción y el culto religioso.

El arte es para Coomaraswamy una suerte de yoga que permite al individuo recobrar momentáneamente la unidad de su ser con el mundo, liberándolo de su propia individualidad; la experiencia estética es una experiencia muy cercana a la mística, que permite al espectador sentir la emoción de la esencia divina, no a través de la razón, sino por medio de la intuición. El arte –dice Coomaraswamy– es obra de filósofos y no de artistas, y su importancia radica en el sentimiento, nunca en el sentimentalismo.

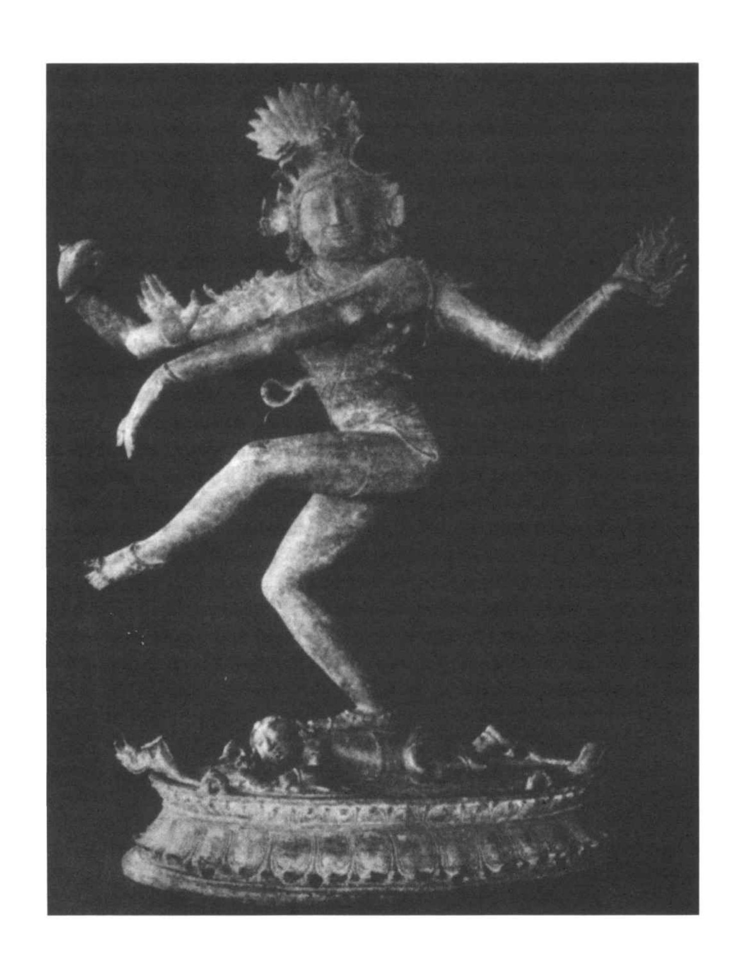
En este texto, Coomaraswamy hace una introducción a la teoría de «rasa», el primer sistema organizado de valoración estética que surgió en India; esta teoría fue enunciada por Bharata en el Nāṭyaśāstra (posiblemente en el periodo védico) y retomada más tarde por los teóricos cachemiros Anandavardhana y Abhinavagupta (siglos IX y X). *Rasa* (la emoción estética o el poder evocador de la obra) resulta uno de los pilares para el estudio del arte indio; hace referencia al estado subjetivo que el espectador vive ante la obra y que le permite vivir una experiencia idéntica a la de la iluminación. De esta última idea puede extraerse la conclusión de que, efectivamente, el arte indio es un arte fundamentalmente religioso, destinado a alcanzar la comprensión de la esencia divina y, por tanto, destinado a la devoción *(bhakti)*.

Coomaraswamy destaca a lo largo de sus muchos ensayos la finalidad práctica del arte indio, su función en la vida cotidiana y su carácter esencialmente utilitario, mágico y protector; reivindica la importancia de la artesanía y rechaza los objetos artísticos fruto de la moda que no responden a las necesidades de la sociedad. Frente a la crítica occidental toma una postura defensiva que se refleja muy bien en los textos escogidos para esta edición: por un lado, en el capítulo «Imágenes con muchos brazos», ridiculiza a quienes atacan el arte indio por representar seres «monstruosos», recordando que el arte no siempre

ha sido representativo y fiel a la naturaleza; en «Los budistas primitivos» defiende una vez más el origen indio de la imagen antropomorfa de Buda frente a la teoría de su origen griego, y la importancia del arte puramente indio frente al de la tan apreciada en Occidente escuela greco-búdica de Gandhāra; finalmente, a quienes lo atacan por idólatra y por supersticioso les contesta con una frase que hoy resulta de máxima actualidad: «¿qué hay en este mundo que no sea sueño y superstición?... Desde luego no los átomos de la ciencia».

En el arte indio, tal y como se pone de manifiesto en el capítulo dedicado a la música india, el espectador juega un papel protagonista; mediante un esfuerzo intelectual completa la obra y le da sentido, participando de ella de forma activa. Todas las manifestaciones de la vida se interrelacionan, las distintas artes se interpenetran de forma que hay pinturas que traducen melodías *(rāgmalas)* o textos sobre el arte del amor *(Kama Sūtra)* que explican los cánones de la estética. Esta profunda interacción entre las artes es una característica propia del mundo indio que, como cada una de sus peculiaridades, responde a una concepción del mundo globalizadora en la que cada elemento del mundo fenoménico se convierte en una guía que permite trascender la realidad y acercarse a la divinidad. La imagen del dios Śiva, Señor de la Danza, es la obra de arte que quizá refleje de forma más expresiva los principios del arte indio, una bellísima metáfora del universo y de la vida que aúna en sí todos los elementos del pensamiento indostánico: su concepción cíclica del mundo y de la historia, la negación del progreso, la idea del mundo como una danza espontánea, como un juego desinteresado y fortuito. El Śiva Naṭarāja es el símbolo de un arte totalizador y trascendental que nos permite vislumbrar la armonía perfecta del universo, que anula las contradicciones y agrupa los contrarios, hechizándonos y haciéndonos sentir esa vibrante emoción que es rasa.

Eva Fernández del Campo



1. Śiva Naṭarāja (siglo XII)
Bronce Cholla
Government Museum de Madrás

La danza de Śiva

Ensayos sobre arte y cultura india

1. LA VISIÓN HINDÚ DEL ARTE
Historia de su estética

El arte indio más antiguo del que tenemos noticia o sobre el que sabemos lo suficiente como para poder aventurar algunas hipótesis, es el arte conocido como védico. Sin embargo, en esa denominación no se incluye la cultura de los primeros drávidas, que no podemos abordar aquí aunque posiblemente sea contemporánea a la primera[1]. Este arte védico fue un arte esencialmente práctico de cuya escultura y pintura no sabemos nada; en cambio, sí sabemos algo del trabajo de los carpinteros, orfebres, ceramistas y tejedores que satisfacían las necesidades materiales de aquellos hombres. Si las obras de estos artesanos estaban decoradas, podemos estar seguros de que su «ornamento» tenía a menudo, y quizá siempre, un significado mágico y protector.

La finalidad de la poesía también era práctica, y los himnos védicos fueron compuestos para persuadir a los dioses de que trataran a los hombres con generosidad:

Así como los pájaros extienden sus protectoras alas,
desplegad vuestra protección sobre nosotros. (Ṛgveda)

Gran parte de esta poesía es descriptiva, es poesía de la naturaleza en el sentido de que trata de los fenómenos naturales. Su cualidad más poética es el sentido de la emoción y del asombro, pero en ningún caso es lírica. Salvo en algunos himnos tardíos carece de elementos trágicos o críticos, y no hay lugar para la «contemplación estética», ya que todo gira alrededor de la idea de empatía. En las ocasiones en las que el poeta habla de su propio trabajo lo compara con un carro bien construido por un hábil artesano, o con las prendas ligeras y bien tejidas, o con una novia engalanada para su amante. De este mismo modo, su arte hizo que los himnos fuesen aceptables para los dioses a quienes iban dirigidos. La estética védica, en definitiva, consiste en esencia en la valoración de la habilidad.

El tema central de la época de las *Upaniṣads* (800 a. C.) y del budismo pali (500 a. C.) es

[1] Hay que tener en cuenta que el primer arte indio corresponde al neolítico y se enmarca dentro de la llamada Civilización del valle del Indo, que se desarrolló entre el 3000 y el 1500 a. C. aproximadamente y que no fue descubierta hasta que sir John Marshall excavara, en 1920, la ciudad de Harappa. *(N. de la T.)*

la búsqueda de la verdad. Ya en esta época, los himnos antiguos se habían convertido en una institución tradicional cuyos principios se daban por consolidados desde tiempos inmemoriales, y los rituales se llevaban a cabo con el solo objeto de obtener beneficios en este mundo o en el siguiente. Entre tanto empezaban a configurarse los cimientos de la cultura india en el esfuerzo intelectual realizado por los «moradores de los bosques»[2]. El lenguaje de las *Upaniṣads* combina la austeridad y la pasión, pero esta pasión no es la pasión común y mundana de los hombres, sino una exaltación del esfuerzo mental. Sólo en algunas ocasiones podemos entrever en estos textos algunos destellos de la posterior fusión entre las experiencias líricas y las religiosas, como sucede en la *Bṛhadāranyaka Upaniṣad* cuando el goce de la intuición del *ātman*, o intuición del ser, se compara con la felicidad de los amantes terrenales abandonados a sus juegos[3]. En general, las *Upaniṣads* están demasiado ocupadas con sus profundas especulaciones como para mostrar un arte consciente o para interesarse por el arte del momento; en esta época podemos decir que no hay una estética explícita.

En la manera india de entender los vedas, en su conjunto, encontramos implícita en la palabra *śruti* la importantísima doctrina que afirma que el veda es eterno y los libros sagrados son sólo su expresión temporal[4]. Según esta idea los vedas han sido «escuchados», lo que no constituye una teoría ordinaria de revelación, ya que la audición depende de la sensibilidad del oyente y no del deseo o de la manifestación activa de algún dios. Pero esta doctrina también coincide con la visión hindú posterior que considera la práctica del arte como una forma de yoga e identifica la emoción estética con el sentimiento que el ser experimenta al percibir al Ser.

En el budismo pali se combina un entusiasmo por la verdad, que ni siquiera se supera en las *Upaniṣads*, con un institucionalismo monástico y con una violenta polémica contra los placeres mundanos. Para los budistas de esta época, la belleza y el amor humanos no son sólo evanescentes, sino también una trampa que se ha de evitar a toda costa. Es evidente, sin embargo, que la estética del budismo primitivo fue estrictamente hedonista[5]. Esta idea aparece resumida en las siguientes palabras del *Visuddhi Magga*:

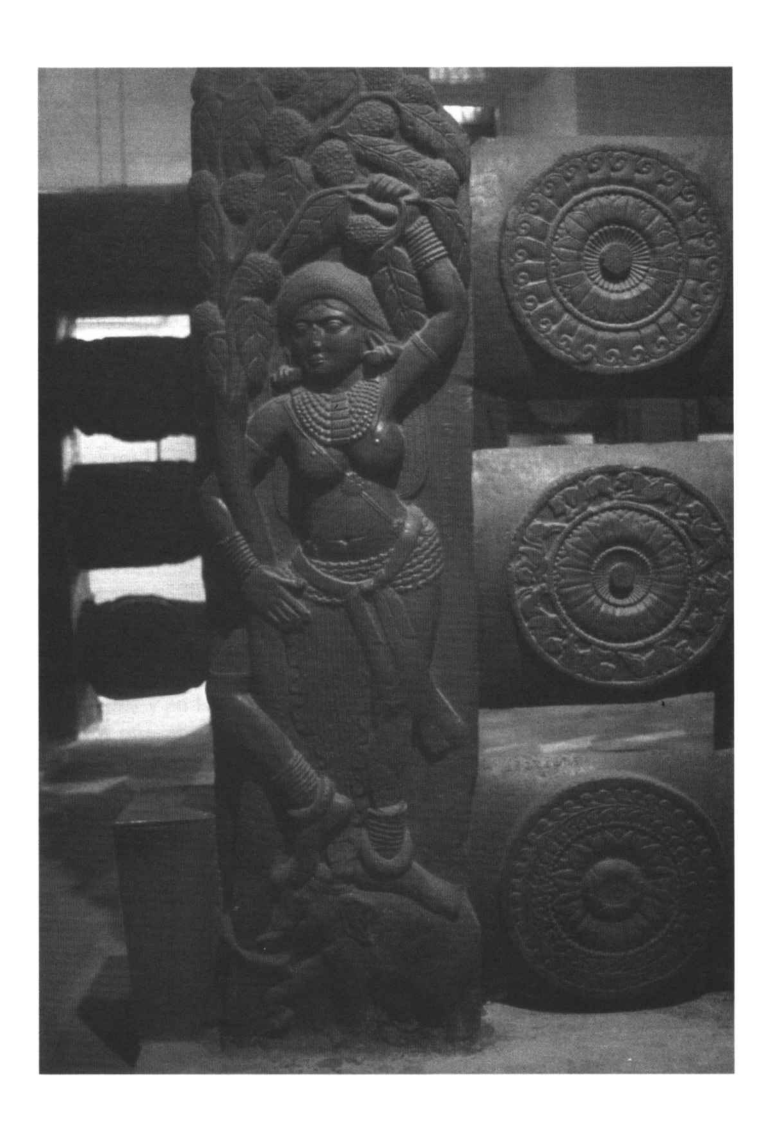
Los seres vivos, llevados de su amor y devoción por las sensaciones que les producen las formas y

[2] Se refiere a los «filósofos» indios (brahmanes, ascetas o renunciantes), hombres santos dedicados a la meditación y al cultivo de la sabiduría en sus retiros lejos de las poblaciones. *(N. de la T.)*

[3] Ātman es la realidad última del alma individual (ser), que es idéntica al Brahman o alma universal (Ser). *(N. de la T.)*

[4] *Śruti* significa literalmente «audición» y alude al conjunto de textos védicos y brahmánicos que se consideran revelaciones de la divinidad. *(N. de la T.)*

[5] Por ejemplo, considera la experiencia estética como la mera satisfacción de un apetito. Coomaraswamy utiliza los términos «budismo primitivo», «budismo pali» o «budismo hedonista» para aludir al primer budismo indio, es decir, al budismo hīnayāna o theravada anterior al siglo II a. C. *(N. de la T.)*



2. Yakṣinī, relieve de la vedika de la stūpa de Bhārhut
Arte Shunga (siglo II a. C.)
Arenisca roja
Indian Museum de Calcuta

otros objetos de los sentidos, alaban a los pintores, los músicos, los perfumistas, los cocineros, los médicos que recetan elixires y a las demás personas que les agasajan con objetos para los sentidos.

Los problemas esenciales de la vida fueron abordados por las *Upaniṣads* y por las enseñanzas de Buda. Las brumas del amanecer védico se fundieron en el fuego de la austeridad *(tapas)* y la vida quedó expuesta a la mirada del hombre como un mecanismo cuyo funcionamiento secreto ya no era un misterio[6]. El sentimiento de triunfo con el que las doctrinas del *ātman* o ser y el evangelio de Buda calaron en la sociedad india no pudo haber sido mayor.

El efecto más inmediato de la aceptación de estas doctrinas fue el nacimiento de un esfuerzo organizado y deliberado por crear un tipo de sociedad preparada para la consecución de los fines últimos de la vida, tal y como habían sido descritos por las nuevas filosofías. Junto al ideal del santo ermitaño surgió enseguida el del hombre que adquiere o posee la sabiduría suprema mientras permanece en el mundo: «Fue por medio de sus obras como Janaka y otros llegaron a ser maestros» (*Gītā*, III, 20). También durante este periodo se desarrolló la doctrina de la unión por la acción *(karma-yoga)* establecida en el *Bhagavad Gītā*, que, en adelante, también conduciría a los ciudadanos hacia el camino de la salvación. El triunfo final de una forma de vida brahmánica sobre otra basada en un esquema de organización budista se debe a que gran parte de las energías prácticas de los budistas se emplearon dentro del ámbito monástico, ya que, por lo general, los budistas consideran el *Nirvāna* no sólo como el fin último de la vida, sino como el único objetivo de la existencia. Los brahmanes, por su parte, nunca olvidaron que esta vida es tanto el punto de partida como el de regreso. Su planteamiento de la vida quedó bien explicitado en la literatura sūtra, en los *Dharma-Śastras* y en las epopeyas, compuestos entre los siglos IV y I a. C.

Estos textos ofrecen material suficiente como para elucidar la visión ortodoxa del arte[7]. A pesar de la amplitud de su enfoque cuádruple, en esta literatura encontramos la misma estética hedonista y las mismas directrices puritanas que en el budismo pali[8]. Así, Manu prohíbe al cabeza de familia cantar, bailar o tocar instrumentos musicales, e incluye a los arquitectos, actores y cantantes en el grupo de los hombres despreciables que no

[6] *Tapas*, o el fuego interior, es el término que designa en la filosofía hindú al ascetismo, la austeridad y el fervor. *(N. de la T.)*

[7] La estética no ha existido nunca en India como disciplina sistemática, pero tanto los tratados técnicos como las obras filosóficas tratan a menudo el tema de la belleza, que suele estudiarse fundamentalmente a través de la poética, siendo también de gran importancia los tratados de danza y música. *(N. de la T.)*

[8] El enfoque cuádruple al que se refiere Coomaraswamy en varias ocasiones a lo largo de este texto hace alusión a los cuatro fines de la vida que todo hindú debe superar a lo largo de su existencia, es decir, *kāma* (el amor físico y el placer de los sentidos), *artha* (la organización de la familia y la casa), *dharma* (la observación de la ley moral) y *mokṣa* (la liberación o realización del más alto grado de conciencia). *(N. de la T.)*

deben ser invitados a las ceremonias de ofrendas a los muertos. Incluso Cānakya, aunque tolera a los músicos y actores, los clasifica en el mismo grupo que las cortesanas. Pero aún subsistía la teoría hedonista. La posterior «defensa» de cualquier tipo de arte, como la poesía o el teatro, se basó casi siempre en el argumento de que podían contribuir al logro de todos o de alguno de los cuatro fines de la vida.

Al mismo tiempo, el estímulo de la verdad descubierta no sólo condujo a la formulación de una austera forma de vida (típica en Manu), sino también al desarrollo del yoga como una práctica que nos lleva a la consecución del fin deseado. En este desarrollo participaron por igual los brahmanes y los budistas, entre los que descatan Patañjali y Nāgārjuna.

Pasaremos ahora a discutir brevemente, y en parte a anticipar, el importante lugar que en su momento ocupó en el pensamiento indio el concepto del arte como yoga, materia que por sí misma podría ocupar un volumen entero. Como se recordará, la finalidad del yoga es llevar la concentración mental hasta el extremo de anular toda distinción entre el sujeto y el objeto de la contemplación; un medio, en definitiva, para alcanzar la armonía o unidad de la conciencia.

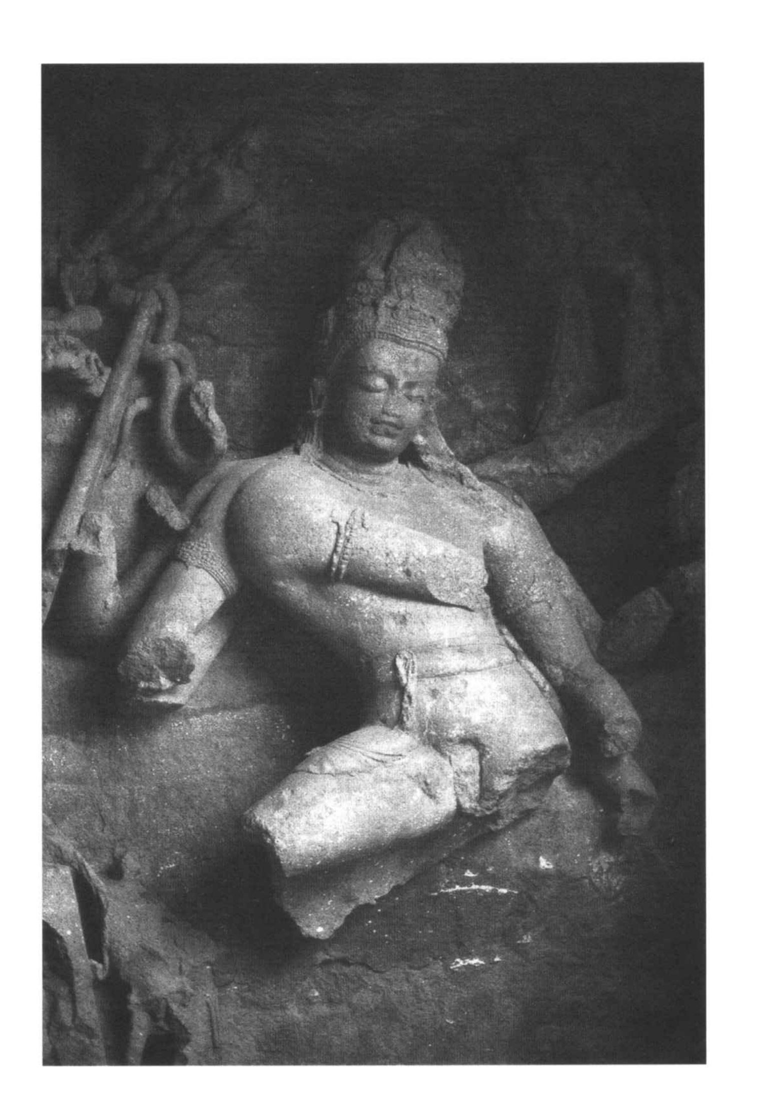
No tardó en reconocerse que la concentración del artista era de esta naturaleza, como refleja el siguiente texto de Śukrācārya:

Dejemos que el hacedor de imágenes instale sus obras en los templos meditando sobre las deidades que sean objeto de su devoción. Para ayudar al ejercicio fructífero de este yoga están los libros donde se describen las líneas maestras de las representaciones, en cuya contemplación deberá desarrollarse la visualización completa hasta los últimos detalles. De ningún otro modo, ni siquiera mediante la visión directa e inmediata de un objeto presente, es posible quedar tan absorto en la contemplación y en el posterior proceso de fabricación de la imagen.

Śaṅkarācārya alude incidentalmente en el comentario del *Brahmā Sūtra*, 3, 2, 10, al modo en el que, incluso las artes menores, constituyen una práctica *–ācchārya–* análoga a la del yoga *–samprajñātā–*. El tema de discusión es el de la distinción entre el estado de consciencia y el inconsciente, que radica en que en este último los sentidos ya no perciben objetos. Śaṅkarācārya señala:

Es verdad que el fabricante de flechas no percibe más que su trabajo cuando está inmerso en él, pero, no obstante, mantiene la conciencia y el dominio sobre su cuerpo, que sin embargo están ausentes en el caso de la persona inconsciente.

El fabricante de flechas, según leemos en el *Bhāgavata Purāṇa*, parece haber alcanzado así un estado de concentración mental proverbial:



3. Śiva Natarāja
Elefanta (siglos VI-VII)
Dinastía Chalukya
Arenisca esculpida in situ

He aprendido concentración del hacedor de flechas.

Hay un pasaje del *Agni Purāṇa*[9] donde se reconoce una conexión entre el arte y los sueños. En la noche anterior al comienzo de su trabajo, y tras una ceremonia de purificación, se instruye al artista en la oración: «Oh tú , Señor de todos los dioses, muéstrame en sueños cómo plasmar la obra que tengo en la mente». Volvemos a ver aquí una anticipación de las ideas modernas que asocian el arte con el mito y los sueños por su similitud esencial en cuanto que representan la dramatización de los miedos y los anhelos más íntimos del hombre.

La práctica de la visualización a la que se refiere Śukrācārya es idéntica en el culto y en el arte. El devoto recita el *dhyāna mantra*, que describe a la deidad, hasta formarse una imagen mental que se corresponde con ella, y es a esa forma imaginada a la que dedica sus oraciones y ofrendas[10]. El artista sigue unas pautas idénticas, sólo que se ayuda del dibujo o del modelado para representar la imagen mental de una manera visible y objetiva. Tomaremos un ejemplo procedente de fuentes budistas[11]:

El artista (en cualquiera de sus variados y significativos nombres: *sādhaka, mantrī* o *yogī*) debe retirarse a un lugar solitario después de una ceremonia de purificación. Allí celebrará «el oficio séptuple», que comienza con la invocación a las huestes de los budas y los bodhisattvas, a los que dedica una ofrenda de flores reales o imaginarias. A continuación debe lograr con el pensamiento los cuatro estados de ánimo infinitos: la amistad, la compasión, la simpatía y la imparcialidad. Después meditará sobre el vacío –*śūnyatā*– o la no existencia de todas las cosas, pues se dice que «el fuego de la idea del abismo destruirá para siempre los cinco factores» de la conciencia del ego[12]. Sólo entonces debe el artista invocar a la divinidad deseada mediante la pronunciación de la palabra clave adecuada –*bīja*–, identificándose plenamente con la divinidad que ha de ser representada. Por último, es al pronunciarse el

[9] *Agni Purāṇa*, cap. XLIII. Cf. Patañjali, *Yoga Sūtra*, I, 38. Para la teoría de los sueños, véase también la *Kaṭha Upaniṣad*, v. 8 y la *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*; iv. 3, 9-14 y 16-18.

[10] Un mantra es un sonido mágico con carácter de fórmula sagrada que condensa en sí la esencia de la divinidad. Cuando un mantra se hace gráfico se representa como un diagrama geométrico que recibe el nombre de *yantra* (el maṇḍala es, por ejemplo, un tipo de yantra). *(N. de la T.)*

Según las ideas de Coomaraswamy sobre el arte indio, todo el arte indio es un yantra, pues siempre representa simbólicamente la esencia de la divinidad. *(N. de la T.)*

[11] Resumido de Foucher, *Iconographie Bouddhique*, II, 8-11.

[12] Este tipo de ideas en frecuente en la estética moderna. Según Goethe, el que alcanza la visión de la belleza se libera de sí mismo; Riciotto Canudo señala que el secreto de todas las artes es el abandono de uno mismo, y Laurence Binyon afirma que «también nosotros debemos vaciar nuestros seres, para que la gran alma del universo pueda llenarnos con su aliento» (*Ideas of Design in East and West*, Atlantic Monthly, 1913).

dhyāna mantra que describe los atributos de la divinidad cuando ésta se hace visible «como un reflejo» o «como un sueño», siendo esta imagen brillante la que servirá al artista como modelo.

Este ritual quizá esté elaborado en exceso, pero revela en su esencia una clara comprensión de la psicología de la imaginación, de modo que establece las bases para el abandono del principio del pensamiento[13] en favor de la identificación con el objeto de la obra[14], lo que dará viveza a la imagen final[15].

Podemos encontrar abundantes ejemplos literarios de esta concepción del arte como yoga. Un buen ejemplo lo constituye Vālmīki, quien, pese a que ya conocía la historia de Rāma, trató de comprenderla más a fondo antes de componer su propio *Rāmāyaṇa*, y así:

Se sentó orientado hacia el este y bebió agua a sorbos según indican las normas [de la ceremonia de purificación]. Luego se dispuso a la contemplación mediante el yoga del argumento de su historia, y gracias a la fuerza de su yoga pudo ver con toda claridad ante sus ojos a Rāma, a Lakśmaṇa y a Sītā; y a Daśaratha junto con sus esposas riendo, hablando, actuando y moviéndose en su reino como en la vida real... A través de la fuerza de su yoga, este hombre justo pudo contemplar todo lo que había sucedido y lo que estaba aún por suceder con la misma claridad con la que se ve una fruta nelli *en la palma de la mano*[16]. *Y habiendo visto todo esto en realidad, en virtud de su concentración, el sabio generoso comenzó a componer la historia de Rāma*[17].

Hay que destacar que aquí la obra de arte está completa antes de que comience la labor de transcripción o representación[18]. Como dice Chuang Tzu: «Al estar en reposo, la men-

[13] Wagner habla de «un sentido interno que se vuelve claro y activo cuando todos los demás, dirigidos hacia el exterior, duermen o sueñan» (Combarieu, *Music, its Laws and Evolution*, pág. 63). Śaṅkarācārya sugiere en el comentario al *Brahmā Sūtra*, I, I, 20-21, que Dios es el verdadero tema de todo arte, sobre todo cuando dice que Brahmā es el motivo real de todas las canciones espirituales y profanas. De acuerdo con Behmen, «nada hay, por cierto, sino tu débil oído y tu deseo que te impida ver y escuchar a Dios» *(Dialogues on the Supersensual Life)*.

[14] Véase la expresión *Devam bhutvā, devam yajet*: la devoción por el dios se convierte en Dios. Lo que permanece como un objeto para nosotros permanece desconocido.

[15] «El que no es capaz de imaginar para sí rasgos mejores y más fuertes», dice Blake, «o ver con una luz más potente e intensa que la de su perecedero ojo mortal, no puede de ninguna manera imaginar».

[16] *Phyllantus emblica*, fruta redonda y de tamaño semejante al de una canica. Este símil es una fórmula corriente en India para expresar la percepción interna.

[17] *Rāmāyaṇa*, Bālakāṇḍam.

[18] Véase Coomaraswamy y Duggirala, *The Mirror of Gesture*, Introducción, pág. 3. Así Vasubandhu habla del poeta que ve el mundo como una fruta jujube que reposa en la palma de su mano (invocación Vāsavadatta). «Me parece», escribió William Morris, «que no hay una sola hora del día en la que el mundo no se muestre a mí»; y Magnusson recuerda, refiriéndose a Sigurd the Volsung y a otros poemas

te del sabio se convierte en el espejo del universo, en el reflejo de toda la creación». Croce está por completo en lo cierto cuando habla de «el artista que nunca da una pincelada sin antes haberla visto en su imaginación», pero también cuando señala que la exteriorización de una obra de arte «implica una voluntad atenta que se empeña en impedir que escapen ciertas visiones, intuiciones o representaciones»[19].

El yoga –unión– no debe entenderse como un mero ejercicio mental o como una disciplina religiosa, sino como la preparación práctica más efectiva para acometer cualquier empresa. Hanuman, por ejemplo, antes de comenzar la búsqueda de Sītā por el bosque de Aśoka, «rezó a los dioses y recorrió el bosque con su imaginación hasta encontrarla»; sólo entonces saltó desde las murallas de Lanka como una flecha de un arco, adentrándose en carne y hueso en el bosque[20]. En cualquier lugar de Oriente donde el pensamiento hindú o budista haya calado lo suficiente, existe la firme convicción de que la mente concentrada y «dirigida hacia un punto» tiene acceso directo a toda clase de conocimiento, sin necesidad de la intervención directa de los sentidos. Es probable que todos los inventores, artistas y matemáticos hayan tenido más o menos contacto con esta realidad a través de sus experiencias personales. De acuerdo con la terminología psicoanalítica, esta concentración preparatoria para la realización de una tarea específica es «la introversión deliberada de una mente creativa que, ante su propio problema, se repliega para reunir sus fuerzas internas, sumergiéndose, al menos por unos instantes, en la fuente de la vida hasta que logra arrebatar de su madre un poco más de esa fuerza que le permitirá completar su tarea»; como resultado de esta reunión surge «una fuente de juventud y de nueva fertilidad»[21].

Hasta el momento hemos hablado del yoga, pero esta práctica representa para el artista un medio más que un fin. En India, al igual que en la Europa medieval, o quizá incluso de una forma aún más visible, la iconolatría tomó impulso gracias al fervor de la devoción amorosa y apasionada por una divinidad personal conocida como *bhakti*. En el *Yoga Sūtra,* Patañjali sólo menciona al Señor como uno más entre los posibles objetos de contemplación, sin que ello implique la utilización de ninguna imagen; no obstante, la intención del amante es, precisamente, la de establecer una relación personal con el Bienamado, y es con este fin como se crea el símbolo plástico. Una filosofía puramente abstracta o una psicología como la del primer budismo no necesitan de una expresión estética; fue

de Morris, que «en cada caso el tema principal ha tomado una forma tan clara y definida en su mente, tal como me iba contando, que sólo faltaba escribirla».

[19] Croce, *Aesthetic,* págs. 126, 168.

[20] Hanuman es el dios-mono del hinduismo. Aparece en el *Rāmāyaṇa* como comandante en jefe del ejército de los monos y es quien rescata a la princesa Sītā, prisionera del demonio Rāvaṇa en Sri Lanka. *(N. de la T.)*

[21] Jung, *Psychology of the Unconscious,* págs. 330, 336.

el fervor el que erigió sobre los cimientos del pensamiento budista y vedānta las mansiones de la religión india, que han dado cobijo a todos aquellos a quienes las formulaciones puramente intelectuales no pueden satisfacer: los niños de este mundo, que no se apresuran en el camino de la liberación, y los místicos, que descubren en el amor por cada nube del cielo y por cada flor a sus pies un presagio de libertad.

Todo ello provocó, de hecho, un retorno a la superstición o, por lo menos, a la dualidad, pero ¿qué hay en este mundo que no sea sueño y superstición?... Desde luego no los átomos de la ciencia. Además, para todos aquellos que aún no son idealistas se siguen creando ídolos, como por otra parte debe ser. Sin embargo, las supersticiones del hinduismo, así como las del cristianismo, se adecuan más a los corazones de los hombres que las del materialismo moderno, e incluso podríamos preguntarnos si el arte y la idolatría, la idolatría y el arte no son inseparables[22].

Conviene observar en este punto que el propósito del artista aquí no fue ni el de dejar su huella personal ni el de plasmar la belleza. No elegía sus propios problemas, sino que obedecía, como el escultor gótico, a un canon hierático[23]. No contempla su propio trabajo o el de sus colegas desde el punto de vista del teórico o del esteticista, es decir, no desde la perspectiva del filósofo o del esteta, sino desde la de un piadoso artesano. Para él, el tema lo era todo, y si la obra resultaba bella no era debido a una intención estética[24], sino a un estado de ánimo que se expresaba de forma inconsciente. Podemos observar el mismo fenómeno en todos los grandes periodos creativos del arte: el artista se preocupa por el tema de su obra. Sólo cuando miramos hacia el pasado como filósofos más que como artistas (o, si somos también artistas –una rara combinación–, más con el lado filosófico que con el estético de nuestra mente), percibimos la belleza de una obra de arte como algo independiente de su tema, tendiendo entonces a olvidar que la belleza nunca se ha alcanzado si no es gracias a la necesidad que alguien siente de tratar un tema determinado. Nos sentamos a pintar un cuadro bello, o nos levantamos para bailar sin que haya nada en nosotros que nos haga sentir que algo debe ser dicho, dicho claramente y a toda costa, y aún nos sorprendemos de que el resultado sea insípido y carente de convicción. El tema podrá ser precioso, o el bailarín encantador, pero ni la pintura ni la danza serán

[22] «Los rasgos de las imágenes», dice Śukrācārya, «vienen determinados por la relación existente entre el adorador y el adorado». Véase la invocación *śaiva* «Tú que adoptas las formas imaginadas por los adoradores».

[23] No podemos asegurar esto categóricamente en relación con el arte hindú ortodoxo o clásico *(śāstrīya)*. La pintura Rajput es más romántica, pero incluso en ella el tema está predeterminado por la literatura, y las pinturas, aunque no sean ilustraciones en el sentido representativo de la palabra, son pinturas para versos, como ocurre en el caso de las pinturas de Ajaṇṭā o los relieves de Borobodūr.

[24] «Incluso la deforme imagen de un dios», dice Śukrācārya, «es preferible a la figura humana, por muy encantadora que ésta sea», en total consonancia con nuestra visión actual, que prefiere la convicción al encanto.

rasavant[25]. La teoría de la belleza es asunto de filósofos, aunque los artistas se empeñen en demostrar que es responsabilidad suya.

El artista indio se preocupaba de sus propios problemas, y es interesante observar el tipo de hombre que se esperaba que fuese. Según se dice en uno de los *Śilpa Śāstras*, «el *śilpī* –artífice– debe comprender el *Atharva Veda*, los treinta y dos *Śilpa Śāstras* y los mantras védicos con los que se invoca a las divinidades. Debe ser de los que usan el cordón sagrado y llevan un collar de cuentas sagradas y un anillo de hierba kusa en el dedo; debe disfrutar adorando a Dios, ser fiel a su esposa evitando a las mujeres ajenas, y debe adquirir piadosamente el conocimiento de varias ciencias. Un hombre semejante será un verdadero artesano»[26]. En otro lugar se dice que «el pintor debe ser un hombre bueno, ni haragán ni malhumorado, santo, educado, autocontrolado, devoto y caritativo; tal ha de ser su carácter»[27]. También se añade que debe trabajar en soledad o en presencia de otro artista, pero nunca ante un profano.

A este respecto es muy importante advertir que el artista o artesano disfrutaba de una posición social estable, asegurada por un contrato vitalicio o, más bien, por un oficio hereditario. Era formado desde su infancia como discípulo de su padre, y se daba por sentado que continuaría la vocación de éste. Era miembro de un gremio, y los gremios eran reconocidos y protegidos por el rey. El artífice también recibía protección frente a toda clase de competencia desleal, y se decía: «si cualquier otro que no sea un silpin construye templos, ciudades, puertos, depósitos o pozos, su pecado será comparable al asesinato»[28]. Tal era el socialismo gremial en una sociedad no competitiva[29].

Los primeros impulsos del arte indio parecen haber tenido un carácter más o menos pragmático y laico, y quizá sea ésta, en parte, la causa de la desconfianza manifestada por los primeros hedonistas. No obstante, los motivos principales que marcaron la evolución de este arte desde el siglo III a. C. hasta finales del siglo XVIII son la devoción *–bhakti–* y la reunión *–yoga–*, motivos que, sin ser exclusivos de India, dejaron allí un carácter peculiar que imprimió una profunda huella en cada manifestación artística hindú y budista. Examinaremos ahora estas manifestaciones en una breve referencia a documentos actuales.

[25] *Rasavant* es aquella obra que posee *rasa* (la emoción estética, el sabor, la esencia), la cualidad que la convierte en una obra de arte. El principio de rasa se explica en el siguiente capítulo. *(N. de la T.)*

[26] De la versión tamila de un *Śilpa Śāstra*, citado por Kearns, en el *Indian Antiquary*, vol. V, 1876.

[27] Grünwedel, *Mythologie des Buddhismus*, pág. 192. Véase Cézanne: «nunca he permitido que nadie me observe mientras trabajo. Me niego a hacer nada ante nadie» (citado por W. H. Wright, *Modern Painting*, pág. 152).

[28] Kearns, *op. cit.*

[29] La sociología aparece tratada más a fondo en la obra de sir George Birdwood *Industrial Arts from India*, así como en mis obras *Mediaeval Sinhalese Art* y *The Indian Craftsman*.

En el capítulo cuarto abordo el estudio de los orígenes del arte budista[30]. El desarrollo de un arte propiamente indio se puede observar mejor en el arte primitivo meridional de Amarāvatī y Anurādhapura que en las figuras semi-romanas del noroeste[31]. Ésta es la corriente principal de la que derivan las gráciles y elegantes formas de la escultura gupta, que, a su vez, fueron el modelo de todo el arte budista chino. A lo largo de su desarrollo en India, aquellas figuras ganaron en movimiento, vigor y dramatismo, dando lugar al arte clásico de Elūra, Elefanta, Māmallapuram y Ceilán, y sentando las bases del inmenso desarrollo del arte colonial budista e hindú de Java y Camboya. También se ha conservado pintura clásica y gupta en Ajaṇṭā. El tierno humanismo y la profunda simpatía por la naturaleza, tan llamativos en las pinturas de Ajaṇṭā y en la escultura de Māmallapuram, son igualmente reconocibles en las obras de poetas como Aśvaghoṣa y Ārya Śūra, así como en dramaturgos como Kālidāsa. Aśvaghoṣa dice del príncipe Siddhārta que un día, cabalgando por el campo, «vio una porción de tierra que estaba siendo labrada, abriéndose al paso del arado como las olas del mar... Y, contemplando a los hombres mientras trabajaban, con sus rostros sucios de polvo, abrasados por el sol y resquebrajados por el viento, y a sus bestias agotadas por el peso del arrastre, El Más Noble sintió una extrema compasión, y, bajándose del lomo de su caballo, caminó lentamente sobre la tierra, meditando sobre el proceso de nacimiento y destrucción del mundo hasta que se afligió vencido por el dolor». Nada hay más conmovedor que las palabras de Śānti Deva al expresar sus sentimientos sobre el movimiento eterno y la insustancialidad de la existencia: «¿Quién es un pariente? ¿Quién un amigo? ¿De quién?». La literatura amorosa no resulta menos notable, pues en ella, como ocurre en la pintura y en la escultura, podemos reconocer lo eterno y universal que hay en todo arte: una visión apasionada y basada en el entendimiento, junto a un pensamiento claro y vacío de sentimentalismo. Todo parece indicar que también fue ésta la época de mayor desarrollo de la música, así como de importantes progresos en el campo de las ciencias puras, especialmente en las matemáticas y en la astronomía. Por tanto, debemos situar entre los siglos IV y VIII la edad de oro de la civilización india, que se corresponde con los periodos Wei y Tang en China. En este momento Asia oriental se había erigido, de hecho, en la mejor representante de la civilización del mundo.

A partir del siglo IX o X se produjo una decadencia generalizada, aunque no universal,

[30] Los comienzos del arte hindú se remontan también al siglo II o III a. C.; sin embargo, aparte de unas cuantas monedas, apenas se ha conservado nada anterior a los siglos III y IV d. C.

[31] La llamada escuela artística de Amarāvatī se desarrolló en torno al río Kṛṣṇa entre el siglo II a. C. y el III d. C. y tuvo gran importancia en la difusión del arte indio al sudeste asiático; en concreto, su huella quedó definitivamente marcada en Sri Lanka, donde se conservan los importantes recintos de su antigua capital, Anurādhapura. Cuando Coomaraswamy habla de «figuras semi-romanas» se refiere a las procedentes de la escuela greco-búdica de Gandhāra, que se desarrolló en el noroeste de India y norte de Pakistán entre el año 150 y el 300 d. C. aproximadamente. *(N. de la T.)*

del arte ortodoxo, cuyas fórmulas quedaron reducidas, por lo general, a estereotipos, y se hicieron prolijas en el detalle. La literatura sánscrita clásica quedó también sepultada bajo un bosque de elaboradas filigranas. Pero aquellas poderosas fuerzas (agrupadas a veces bajo el nombre de renacimiento puránico), que venían desde hacía tiempo preparando el camino para el resurgimiento de los antiguos cultos de Viṣṇu y Śiva, emergieron como formas artísticas que dieron renovada inspiración al arte: a la escultura y la poesía en el sur, y a la poesía y la pintura en el norte. Con estos cultos devocionales quedó completo el ciclo de la evolución espiritual india, desplegado desde la pura filosofía hasta el puro misticismo, desde el conocimiento hasta el amor. La vida interior y la exterior quedaban finalmente unificadas en un proceso análogo al del budismo zen en Extremo Oriente. La transparencia de la vida, tan claramente expresada en las pinturas de Ajaṇṭā, volvía a aparecer reflejada con renovado vigor, sobre todo en los cultos de Rādhā Kṛṣṇa y en toda la poesía y en la pintura vaiṣṇava del norte. Fue Rabindranath Tagore el último en cantar a esta tradición, quedando su teoría claramente expuesta en la siguiente canción:

¡No quiero un camino de salvación para renunciar al mundo!
Prefiero el sabor de la libertad infinita
mientras sigo atado por mil lazos a la rueda...
En la gloria de cada sonido, de cada luz y de cada aroma
encontraré Tu infinito gozo eterno:
mi pasión arderá como la llama de salvación,
la flor de mi amor se transformará en la fruta madura de la devoción.

Pero esta teoría no supone hoy más que la supervivencia de todo lo que fue universal en la religión india, y no un nuevo punto de partida. La estética actual de la India «culta» (producto de una gran tergiversación de la cultura occidental y de una entrega general a las éticas inconformistas) vuelve a ser realista y hedonista, y acaso también, por vez primera, ilustrativa, personal y sentimental.

2. TEORÍA DE LA BELLEZA

Hasta el momento hemos hablado de la visión hindú del arte principalmente desde el punto de vista de la evidencia interna del arte mismo. Pero aún hemos de tratar lo que concierne más exactamente al título de estos capítulos: la estética hindú, tal y como ha sido elaborada y formulada en la abundante literatura sánscrita y hindi sobre poesía y teatro[1]. Al examinar estos textos llegaremos a conclusiones generales que son aplicables tanto a la literatura como al resto de las artes.

La discusión parte de la defensa de la poesía. Esta defensa aparece condensada en la afirmación según la cual la poesía puede contribuir a la consecución de todos o alguno de los cuatro fines de la vida[2]. Una palabra aislada empleada y comprendida correctamente es como un cuerno de la abundancia, pues aporta toda clase de riquezas; de igual modo, un mismo poema puede ser, a la vez, de provecho material para una persona y de provecho espiritual para otra, o para la misma persona en otro momento.

Inmediatamente surgirá la pregunta: ¿cuál es el elemento esencial de la poesía? Para algunos autores es el estilo, las figuras poéticas o la capacidad para sugerir (*vyañjanā*, concepto al que acudiremos cuando hablemos de las variedades de poesía). Pero los más grandes escritores rechazan estas ideas y coinciden en que el elemento esencial de la poesía[3] es lo que ellos denominan *rasa* o gusto. Junto a este término, equivalente a la belleza o a la emoción estética[4] en su estricto sentido filosófico, debemos considerar el adjetivo que de él deriva: *rasavant*, «dotado de rasa», que se aplica a las obras de arte; y también el sustan-

[1] En especial, Viśvanātha en el *Sāhitya Darpaṇa*, *c.* 1450 d. C. (trad. Bibliotheca Indica, Ballantyne). También en el *Agni Purāṇa*, y en el *Vyakti Viveka.*

[2] Véase nota 8 del capítulo 1. *(N. de la T.)*

[3] Como señala W. Rothenstein, «lo que se ha escrito sobre una obra en particular debería permitir a la gente aplicar principios claros a todas las obras con que se encuentren» (*Two Drawings by Hok'sai*, 1910). También Benedetto Croce afirma que «no hay leyes relacionadas con ramas específicas del arte» (*Aesthetic*, pág. 350).

[4] Palabras tales como *saundarya* y *rūpa* deben ser traducidas por «encanto». (En el original inglés *loveliness, charm*. *[N. de la T.]*)

Nadie ha sugerido que la métrica haga a la poesía. Este error difícilmente podría esperarse de un país donde incluso las obras de teatro más sobrias fueron compuestas según la lógica y las leyes de la métrica. La poesía métrica es *padya kāvya*, la poesía en prosa es *gadya kāvya*, pero es rasa lo que las convierte en poesía.

tivo derivado *rasika*, «el que disfruta de rasa», el conocedor o el amante; y, por último, *rasāsvādana*, «saborear rasa», es decir, la contemplación estética.

Hay toda una literatura consagrada a la discusión sobre rasa y a las condiciones de su experiencia. Como ya hemos señalado, esta teoría surgió en relación con la poesía y el teatro, especialmente vinculada al teatro clásico de Kālidāsa y de otros autores, cuyas obras nos parecerán de mayor interés e importancia si consideramos el carácter esencialmente profano de sus argumentos y la sensualidad de su expresión.

La emoción estética, o rasa, no es directamente causada en el espectador o rasika, sino inducida mediante la acción de determinantes *(vibhāva)*, consecuentes *(anubhāva)*, estados de ánimo *(bhāva)* y emociones involuntarias *(sattvabhāva)*[5]. Tenemos, pues:

LOS DETERMINANTES: Son el problema estético, el argumento, el tema, etc., es decir, el héroe y los demás personajes, así como las circunstancias de tiempo y lugar. Según la terminología de Croce, se trata de los «estímulos físicos de la reproducción estética».

LOS CONSECUENTES: Son las manifestaciones deliberadas de sentimientos, como los gestos, etc.

LOS ESTADOS DE ÁNIMO: Son los estados de ánimo transitorios (treinta y tres en total), inducidos en los personajes a través del placer y el dolor; ejemplos de ello son la alegría, la inquietud, la impaciencia, etc. También se incluyen los estados de ánimo permanentes (nueve en total), como el erótico, el heroico, el de odio, el de furia, el terrible, el patético, el sorprendido y el pacífico[6].

LAS EMOCIONES INVOLUNTARIAS: Son los estados emocionales originados en la naturaleza interna, las expresiones involuntarias de emociones tales como el horror, el estremecimiento, etc. (hasta ocho en total).

Para que una obra pueda evocar rasa, uno[7] de los estados de ánimo permanentes ha de constituirse en el motivo rector, al que deben subordinarse todas las demás expresiones de emoción[8]. Es decir, la característica fundamental de una obra rasavant es la unidad:

Como un rey para sus súbditos, como un gurú para sus discípulos,
así el motivo rector es el señor de los demás motivos[9].

[5] Dhanaṃjaya, *Daśarūpa*, IV, 1.

[6] Coomaraswamy olvida la alegría, el noveno de estos estados de ánimo permanentes (que coinciden además con los nueve tipos de rasa existentes). *(N. de la T.)*

[7] O dos rasas cualesquiera combinados.

[8] *Daśarūpa*, IV, 46.

[9] Bharata, *Nāṭya Śāstra*, 7, 8.





4. Fragmentos de los relieves del «Gran Peñón de Māhaballipuram»
Dinastía Pallava (siglos VII-VIII)
Granito esculpido in situ

En cambio, cuando una emoción transitoria se convierte en el motivo principal de una obra, ese «excesivo desarrollo de una emoción transitoria tiende hacia la ausencia de rasa»[10], ya que la obra se vuelve sentimental. El arte «bonito», que enfatiza los sentimientos pasajeros y las emociones personales, no es nunca ni bello ni verdadero, pues nos habla de un futuro reencuentro en el cielo, confunde el tiempo con la eternidad, el encanto con la belleza y la simpatía con el amor.

Digamos de paso que, si bien los nueve estados de ánimo permanentes se corresponden con una clasificación idéntica de los nueve rasas o nueve gustos, el rasa del que aquí hablamos es un rasa absoluto, distinto de cualquiera de los anteriores. Los «nueve rasas» no son sino las distintas formas de colorear la experiencia, términos arbitrarios de la retórica que se utilizan sólo a efectos taxonómicos, al igual que decimos de la poesía que sus categorías son la lírica, la épica, la dramática, etc., sin que ello implique que la poesía sea otra cosa que poesía. Rasa se saborea –la belleza se siente– tan sólo por empatía, por *Einfühlung (sādhārana)*, es decir, penetrando, sintiendo el motivo permanente de la obra, pero no se identifica con el motivo permanente en sí, pues desde este punto de vista es indiferente el motivo permanente de que se trate.

Precisamente es en este punto donde podemos apreciar el distanciamiento de la estética hindú respecto de su antiguo carácter práctico y hedonista. Así, el *Daśarūpa* declara abiertamente que lo bello es por completo independiente de lo atractivo: «No hay tema delicioso o aborrecible, exaltante o deprimente, cruel o amable, burdo o refinado, [real] o imaginario, que no pueda evocar rasa en el hombre».

Es indudable que una obra de arte puede, y a menudo lo hace, proporcionarnos al mismo tiempo placer moral y placer sensual, pero este tipo de placer deriva directamente, bien de sus cualidades materiales, tales como el tono, la textura, la asonancia, etc., o bien de las peculiaridades éticas de su argumento, y no de sus cualidades estéticas. La experiencia estética es, en efecto, independiente de estas últimas y, como dice Dhanaṃjaya, puede desarrollarse incluso a pesar del desagrado moral o sensual.

A este respecto cabe observar que el temor al arte que subsiste entre los puritanos proviene, en parte, del error de no haber reconocido que la experiencia estética no depende en modo alguno del placer o del dolor; cuando ésta no es la dificultad fundamental, el miedo proviene de la desconfianza frente a cualquier experiencia que esté «más allá del bien y del mal» y que, por tanto, carezca de una intención moral definida.

Según Viśvanātha, el disfrute de rasa, la visión de la belleza, puede ser apreciado «tan

[10] *Daśarūpa*, IV, 45.

También Blake dice que «el conocimiento de la belleza ideal no puede adquirirse, pues nace con nosotros». Y, como señala P'u Sung Ling «cada cual interpreta a su manera la música del cielo, y el que resulte más o menos disonante depende de causas antecedentes» (Giles, *Strange Stories from a Chinese Studio*, pág. XVII).

sólo por aquellos que son capaces de ello», y citando a Dharmadatta afirma que «en el teatro, los que carecen de imaginación son como las piezas de madera, los muros o las piedras». De todos es sabido que es posible que un hombre dedique toda su vida al estudio del arte sin haber experimentado jamás la emoción estética. Así, Croce advierte que «la investigación histórica dirigida a esclarecer una obra de arte y situarnos en posición de juzgarla no basta por sí misma para alumbrarla en nuestro espíritu», ya que «la pintura, la poesía y cualquier otro tipo de obras de arte no producen efecto alguno salvo en las almas dispuestas para recibirlas». A este respecto Viśvanātha comenta con gran acierto que «ni siquiera algunos de los más aventajados estudiantes de poesía parecen tener la correcta percepción de rasa». La capacidad y el genio necesarios para esta apreciación son, en parte, innatos (antiguos) y, en parte, adquiridos (contemporáneos), pero la educación por sí sola no sirve de nada; así como nace el poeta, así nace también el rasika, de modo que la crítica es también una forma de genialidad.

Es evidente que en la teoría india la finalidad del arte no es la de ser instructivo. Dhanaṃjaya se muestra bastante sarcástico sobre este punto:

Dedico un homenaje a todo hombre simple y de poca inteligencia para quien el único beneficio de las obras de teatro, que destilan alegría, es el conocimiento, como en el caso de la historia y las otras ciencias similares (mera exposición, narración o ilustración), porque este hombre le ha vuelto la espalda al auténtico deleite[11].

La apreciación de la belleza por parte del espectador depende del esfuerzo de su propia imaginación, «al igual que los niños cuando juegan con elefantes de barro»[12]. Así, vemos que la elaboración técnica en el arte (el realismo) no basta por sí misma para producir rasa. Rabindranath Tagore señala que «en nuestro país, a los miembros de la audiencia que saben apreciar la música les basta con perfeccionar la canción en su propia mente, empleando para ello la fuerza de su propia emoción»[13]. Esto no resulta muy diferente de lo que dice Śukrācārya respecto a las imágenes: «los defectos de las imágenes son destruidos constantemente por el poder de la virtud del devoto, que las adora con su corazón siempre puesto en Dios». Esta actitud puede parecernos peligrosamente acrítica, peligrosa para el arte o para el desarrollo y perfeccionamiento del talento artístico, pero debemos recordar que fue ésta la actitud que prevaleció en todos los lugares y periodos de mayor actividad

[11] *Daśarūpa*, I, 6.

[12] *Daśarūpa*, IV, 50. Véase Goethe: «Quien trabaje para el teatro... debe dejar la naturaleza en su sitio y prestar cuidadosa atención para no recurrir a ninguna cosa que no sea lo que los niños puedan representar con sus muñecos sobre tableros y listones, con sábanas de cartón y de hilo» (citado en *The Mask*, vol. V, pág. 3).

[13] *Jīban-smṛti*, págs. 134-135.

creativa y, más aún, que el declive del arte ha seguido siempre al declive del amor y de la fe.

La tolerancia respecto a las obras de arte imperfectas puede surgir de dos actitudes, la primera de las cuales, la *acrítica*, es esgrimida con convicción por los benevolentes, a quienes satisface con demasiada facilidad cualquier pobre e inadecuada correspondencia entre forma y contenido; la segunda es la actitud *creativa*, que concede muy poca importancia al atractivo, y que es capaz de completar, mediante la fuerza de la auténtica imaginación, esa correspondencia entre forma y contenido que no ha sido alcanzada o conservada en el original. La tolerancia acrítica se contenta con lo bonito o lo edificante, y retrocede ante la belleza «difícil»; en cambio, la tolerancia creativa es indiferente ante lo bonito o lo edificante, y es capaz de crear o recrear una experiencia perfecta partiendo de una simple sugerencia, de un tosco «primitivo» o de un fragmento roto.

Además, «el motivo permanente se transforma en rasa mediante la propia capacidad del rasika para ser deleitado, y no por el poder ejemplificador del carácter del héroe que se representa, ni tampoco porque la obra esté destinada a producir una emoción estética»[14]. ¡Cuántas obras que «se han destinado a producir emociones estéticas», es decir, que se proponían ser bellas, han fracasado en su empeño!

Los grados de excelencia de la poesía aparecen descritos en el *Kāvya Prakāśa* y en el *Sāhitya Darpaṇa*. El superior es aquel en el que hay un significado más profundo que el del sentido literal. En la poesía menor, en cambio, el sentido literal supera a la capacidad para sugerir. En el grado inferior de la poesía, no en vano denominado «barroco» o «romántico» *(citra)*, la única cualidad artística consiste en la ornamentación del sentido literal, cuyo significado superficial no oculta sugerencia alguna. En esta clasificación destaca el escaso valor que merecen la poesía narrativa y la descriptiva, que ocupan un lugar análogo al del retrato en las artes plásticas; de hecho, el *Sāhitya Darpaṇa* excluye este último grupo de poesía. Es importante señalar en este punto que el tipo de sugerencia al que esta clasificación se refiere supone algo más que un *double entendre* o algo meramente implícito, pues el doble sentido no es, en definitiva, nada más que un juego de palabras, y el significado implícito una simple cuestión de abreviación comparable al uso de la expresión *et cetera*. Lo que se entiende aquí por sugerente es la alusión tácita a uno de los nueve rasas.

Este tipo de pensamiento que hemos expuesto constituye un alejamiento y, desde mi punto de vista, una mejora respecto a la definición de Croce según la cual «el arte es expresión». Una afirmación tan simple como «El hombre camina», o como $(a+b)^2 = a^2+2ab+b^2$, es, sin duda, expresiva, pero desde luego no es arte. Es cierto que la poesía es un tipo de discurso[15], pero ¿de qué tipo? Se trata de un discurso inspirado por rasa[16], es decir, un dis-

[14] *Daśarūpa*, IV, 47.

[15] El parecido entre la estética y la lingüística aparece señalado en el *Daśarūpa*, IV, 46.

[16] *Vākyam rasātmakam vācakam* (*Sāhitya Darpaṇa*, 3).

curso en el que está sugerido o implícito alguno de los nueve rasas, siendo la condición de su belleza el disfrute de este aroma de rasa *–rasāsvādana–* que pueden percibir, a través de la empatía, aquellos que poseen la sensibilidad necesaria.

¿Qué son, pues, *rasa* y *rasāsvādana*, la belleza y la emoción estética? Viśvanātha, en el *Sāhitya Darpaṇa*[17], habla de la naturaleza de esta experiencia:

Es una experiencia pura, indivisible, que se manifiesta por ella misma, compuesta por igual de alegría y de consciencia, inconfundible con ninguna otra percepción; es, en definitiva, la hermana gemela de la experiencia mística (Brahmāsvādana sahodara), *y su auténtica esencia es el sentimiento de admiración y asombro suprasensual* (lokottara)[18].

Más aún:

Esta experiencia sólo puede ser disfrutada por aquellos que son capaces de alcanzar la más absoluta identidad[19]*, de la misma manera que la forma de Dios no es sino el gozo mismo con el que es reconocido.*

Ésta es la razón por la que la emoción estética *–rasāsvādana–* no puede ser objeto de conocimiento, ya que su percepción es inseparable de su existencia: la belleza no tiene otra existencia que su percepción. Sin embargo, no por ello debe considerarse que sea eterna en el tiempo, o que pueda ser interrumpida, pues, en realidad, es atemporal. Como ya he señalado, es suprasensual, está por encima de la física *(alaukika)*, y la única prueba de su existencia se encuentra en su experiencia[20].

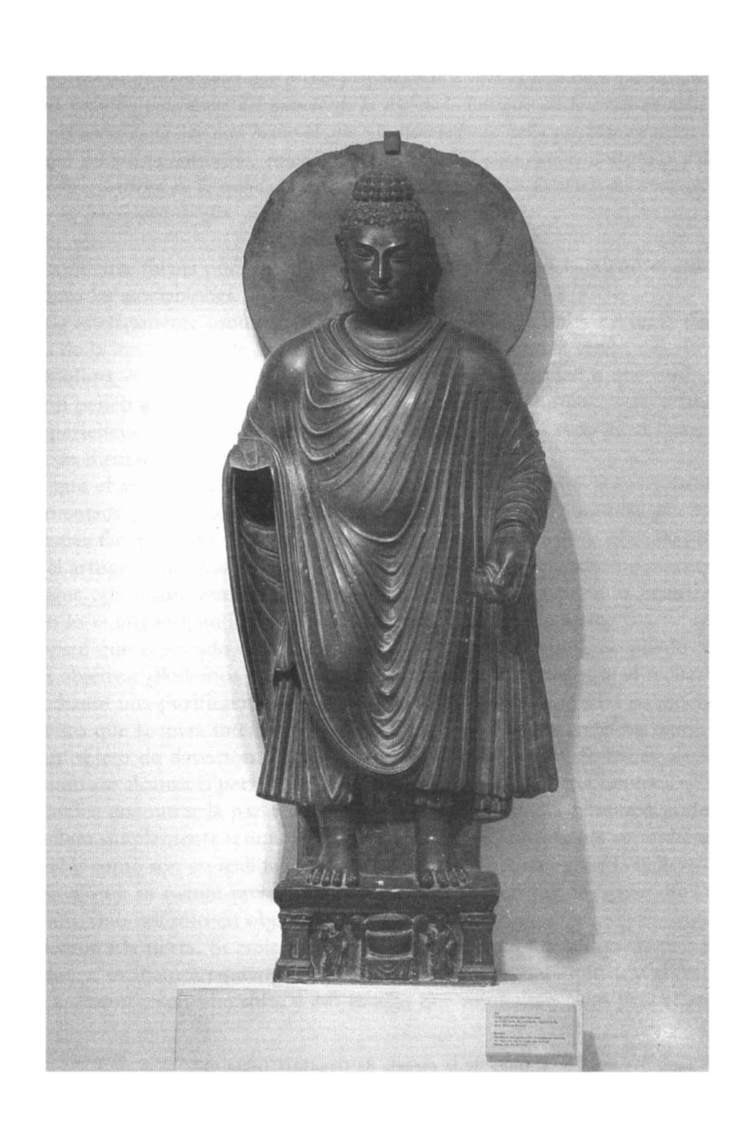
Religión y arte son, por tanto, dos nombres distintos que aluden a una misma experiencia, a una intuición de la realidad y de la identidad. Por supuesto, esta interpretación no es exclusiva de la teoría hindú, pues ha sido expuesta por otros muchos, como los neoplatónicos, Hsieh Ho, Goethe, Blake, Schopenhauer y Schiller. Ni siquiera Croce ha llegado a refutarla por completo, e incluso ha sido recientemente reformulada de la siguiente manera:

[17] vv. 33, 51, 53, 54.

[18] El asombro se define como una especie de expansión de la mente en la «admiración».

[19] La expresión *rasāsvādana* es ficticia, porque *rasāsvādana* es rasa y viceversa. En la contemplación estética, como en la adoración perfecta, hay una identidad entre el sujeto y el objeto, entre la causa y el efecto.

[20] El rasika es, por tanto, incapaz de convencer al filisteo mediante argumentos; lo único que puede decir es: prueba esto y verás que es bueno, pues yo *conozco* aquello en lo que he creído.



5. **Buda de la escuela de Gandhāra (siglo II)**
Museo Nacional de Delhi

En esos momentos de exaltación que puede proporcionar el arte es fácil creer que hemos sido poseídos por una emoción procedente del mundo de la realidad. Los que así lo crean tendrán que admitir que la sustancia de la que está hecho el arte –la realidad– se halla presente en todas las cosas. La peculiaridad del artista consistiría, entonces, en su capacidad para extraer a menudo y de manera fiable la esencia artística de la realidad (generalmente oculta tras las formas), así como en el poder para expresar su percepción de ella, siempre a través de formas puras[21].

En este contexto, forma pura significa forma que no está mezclada con cuestiones no estéticas, como las asociaciones.

Esta teoría es claramente monista: la doctrina de la presencia universal de la realidad es idéntica a la de la inmanencia de lo absoluto e incompatible con la visión del mundo como *māyā* absoluto, o esencialmente irreal, ya que implica que aquellos que están dotados de una visión penetrante (los artistas, amantes y filósofos), aun inmersos en el falso mundo de la experiencia cotidiana, pueden ver destellos del sustrato real, de ese mundo que percibimos sin forma y entendemos sin saberlo.

Al igual que el amor es la realidad experimentada por el amante, y la verdad la realidad experimentada por el filósofo, la belleza es la realidad experimentada por el artista: éstas son las tres facetas de lo absoluto. Pero únicamente a través de la obra de arte objetiva puede el artista comunicar su experiencia, para lo que podrá valerse de cualquier tema que juzgue apropiado, pues lo absoluto se manifiesta por igual en lo grande y en lo pequeño, en lo animado y en lo inanimado, en lo bueno y en lo malo.

Hemos visto que el mundo de la belleza, al igual que lo absoluto, no puede conocerse de forma objetiva. ¿Podemos entonces alcanzar este mundo mediante el rechazo de los objetos, mediante una purificación deliberada del arte respecto de todas las asociaciones? Ya hemos visto que la mera intención de crear belleza no basta, siendo necesaria la existencia de un objeto de devoción. Sin un punto de partida no puede haber elevación ni logros, pues no «se alcanza la perfección sirviéndose únicamente de la renuncia»[22]. Así como no podemos encontrar la paz volviendo la espalda al mundo, tampoco podemos alcanzar la belleza simplemente renunciando a las cosas, sino únicamente aprendiendo a ver estas cosas tal y como son en realidad: infinitas o bellas. El artista extrae la belleza de cualquier objeto al que su mente preste atención, y la mente no puede fijarse directamente en lo absoluto, sino tan sólo en objetos concretos.

Así volvemos a la tierra. Si creíamos que el objeto de nuestra búsqueda se hallaba en algún otro lugar, estábamos equivocados. Los dos mundos, el del espíritu y el de la materia –*Puruṣa* y *Prakṛti*–, son uno solo, y eso es algo que resulta tan claro para el artista co-

[21] Clive Bell, *Art*, pág. 54.

[22] *Bhagavad Gītā*, III, 14.

mo para el amante o el filósofo. A aquellos filisteos que no lo consideren evidente los llamaremos materialistas o nihilistas –monistas exclusivos–, ya que para ellos la aportación de los sentidos lo supone todo o nada. La teoría de rasa, que hemos descrito siguiendo a Viśvanātha y a otros estudiosos de la estética, pertenece al monismo total y concuerda con el Vedānta. No cabía esperar otra cosa de India, un país caracterizado por la coherencia de su pensamiento.

3. LA BELLEZA ES UN ESTADO

Es una idea comúnmente aceptada que los objetos naturales tales como los seres humanos, los animales o los paisajes, y los objetos artificiales tales como las fábricas, las ropas o las obras de arte, se pueden clasificar como bellos o como feos, pero todavía no se ha encontrado ningún principio general de clasificación, y lo que parece ser bello para uno resulta feo para otro. Expresado con las palabras de Platón: «Cada cual elige su amor entre los objetos bellos obedeciendo a su propio gusto».

En el ser humano, por tomar un ejemplo, cada raza, y hasta cierto punto cada individuo, tiene un ideal único, y no cabe la esperanza de que haya un acuerdo final. No podemos esperar, en efecto, que los europeos prefieran las facciones de los mongoles, ni que los mongoles prefieran las de los europeos. Por supuesto, todos ellos estarán siempre dispuestos a defender el valor absoluto de su propio gusto, y a decir que los otros tipos son feos, del mismo modo que el héroe de caballería defiende por la fuerza de las armas que su amada es mucho más bella que ninguna otra mujer. Algo semejante ocurre en el caso de las sectas, pues cada una defiende el valor absoluto de su propia ética. Sin embargo, es evidente que con tales reivindicaciones no hacen sino manifestar sus prejuicios, pues ¿quién puede decidir qué ideal racial o qué moralidad es la «mejor»? Decidir que lo nuestro es lo mejor resulta demasiado sencillo; como máximo, estaríamos autorizados a considerarlo lo mejor para nosotros mismos. En ningún lugar ha quedado mejor expresada esa relatividad que en el adagio clásico atribuido a Majñūn, según el cual, al descubrir que el mundo entero consideraba que su amada Lailā era bastante fea, dijo: «Para ver la belleza de Lailā hacen falta los ojos de Majñūn».

Con las obras de arte sucede lo mismo. Cada artista se inspira en motivos diferentes, y lo que es atractivo y estimulante para uno es anodino o deprimente para otro; además, la elección también varía en cada raza y en cada época. Otro tanto ocurre en cuanto a la apreciación o el juicio que estas obras puedan merecer, ya que los hombres sólo admiran en general aquellas obras que ya están predispuestos a admirar por su educación o por su temperamento. Penetrar en el espíritu de un arte que no nos resulta familiar requiere un esfuerzo mayor del que la mayoría está dispuesta a realizar. El estudioso clásico comienza convencido de que el arte de Grecia nunca ha sido ni será igualado o superado, y hay muchos, como Miguel Ángel, que piensan que, puesto que la pintura italiana es buena, la

pintura buena es la italiana. Hay muchas personas que nunca han llegado a sentir la belleza de la escultura egipcia o de la pintura y la música chinas e indias; el hecho de que sean tan ciegos como para negar su belleza no prueba nada.

Pero también es posible olvidar que ciertas obras de arte son bellas. Así, por ejemplo, el siglo XVIII olvidó la belleza de la escultura gótica y de los primitivos italianos, y su recuerdo sólo fue recuperado tras el gran esfuerzo realizado a lo largo del siglo XIX. Existen, asimismo, objetos naturales y obras de arte cuya belleza sólo ha comenzado a ser apreciada por la humanidad tras un largo periodo de aprendizaje. De este modo la apreciación estética occidental del paisaje desértico o de montaña no se remonta más allá del siglo XIX, y es notorio el hecho de que, a menudo, grandes artistas no llegan a ser apreciados y reconocidos hasta mucho después de su muerte. Por todo ello debemos concluir que cuanto más examinemos la variedad de las elecciones humanas, más habremos de admitir la relatividad del gusto.

No obstante, todavía quedan filósofos firmemente convencidos de la existencia de una belleza absoluta *(rasa)*[1], de la misma forma que otros sostienen las concepciones de un bien absoluto y de una verdad absoluta[2]. Los que aman a Dios identifican estos absolutos con Él (o con Ello), y mantienen que Él sólo puede ser conocido como la belleza, el amor y la verdad perfectos. También se encuentra muy extendida la idea de que el verdadero crítico *(rasika)* es capaz de decidir qué obras de arte son bellas *(rasavant)* y cuáles no lo son, o, dicho de un modo más simple, distinguir entre obras de arte genuinas y aquellas que no merecen este calificativo. No nos queda, pues, otro remedio que admitir la relatividad del gusto y a la vez el hecho de que todos los dioses *(devas* e *Īśvaras)* han sido concebidos a semejanza del hombre.

Nos ocuparemos a continuación de las aparentes contradicciones que aún persisten, y que sólo podremos resolver empleando una terminología más exacta. Hasta ahora he hablado de la «belleza» sin definir el significado que doy a este término, usando esta misma palabra para expresar una multiplicidad de ideas. Cuando hablamos de una mujer bella o de un bello poema, no queremos decir lo mismo aunque utilicemos la misma expresión; el ejemplo resulta aún más obvio si hablamos de un «bello día» y de un «bello cuadro». En cuanto a su significado estricto, la concepción de la belleza y el adjetivo «bello» pertenecen exclusivamente al campo de la estética y sólo deberían ser utilizados en los juicios estéticos. Rara vez hacemos este tipo de juicios cuando llamamos a los fenómenos naturales bellos; por lo general, cuando hablamos de ese modo, queremos simplemente decir

[1] *Rasa, rasavant* y *rasika* son los términos principales de la estética india, ya explicados en el capítulo anterior.

[2] La Escuela rasa de estética fue el primer sistema organizado de valoración estética que surgió en India. La teoría de rasa fue enunciada por Bhārata, en fecha desconocida, y retomada por Abhinavagupta, un filósofo del siglo X d. C., originario de Cachemira. *(N. de la T.)*



6. Trimurti (triple cabeza de Śiva)
Elefanta (siglos VI-VII)
Dinastía Chalukya
Arenisca esculpida in situ

que nos resultan agradables desde un punto de vista práctico o ético. Con demasiada frecuencia pretendemos juzgar una obra de arte de la misma manera, llamándola bella si representa una forma o actividad que aprobamos de corazón, o si nos atrae mediante la ternura o la alegría de su color, la dulzura de sus sonidos o el encanto de sus movimientos. Pero cuando pasamos a emitir juicios sobre la danza, basándonos para ello en nuestra simpatía por el encanto o la habilidad del bailarín, o en el significado de la danza, no deberíamos utilizar el lenguaje de la estética pura. Sólo deberíamos hablar de la presencia o de la ausencia de belleza, y calificar a la obra como rasavant o no, cuando juzguemos una obra de arte desde el punto de vista estético; pero cuando la juzguemos desde el punto de vista de la actividad, ya sea práctica o ética, deberíamos utilizar la terminología que le corresponde, y decir de la pintura, la canción o el actor que son «encantadores», es decir, que gustan; asimismo debería calificarse a la acción de «noble», al color de «brillante» y al gesto de «grácil», o con algún otro adjetivo. Y veremos que, al hacer esto, en realidad no estamos juzgando la obra de arte como tal, sino únicamente su elemento material y las distintas partes de que consta, las actividades que representa o los sentimientos que expresa.

Es indudable que, al elegir las obras de arte con las que vamos a vivir, no hay razón alguna para que no dejemos que la simpatía y las consideraciones éticas influyan en nuestro juicio. En efecto, nada obliga al asceta a colgar en su celda la representación de un desnudo que pudiera molestarle, ni al general a elegir una nana para escuchar la víspera de la batalla. Sólo cuando cada asceta y cada soldado se hayan convertido en artistas dejarán de hacer falta las obras de arte; mientras eso no ocurra, será lícito y necesario hacer algún tipo de selección ética. Sin embargo, debemos entender muy claramente lo que estamos haciendo en esta selección si queremos evitar toda esa infinidad de errores que culminan en la sentimental consideración de que la utilidad, lo estimulante o los elementos morales constituyen la esencia de las obras de arte. Debemos recordar en todo momento que el villano de la obra puede ser mejor artista que el que interpreta el papel de héroe, pues, como sugieren las profundas palabras de Millet, la belleza no nace del contenido de una obra de arte, sino de la necesidad que se siente de representar ese contenido.

Sólo estamos autorizados para decir que una obra de arte es buena o mala cuando nos referimos a sus cualidades estéticas, ya que el tema y el soporte material de la obra están siempre sujetos a los juicios relativos. En otras palabras, decir que una obra de arte es más o menos bella, o rasavant, equivale a definir hasta qué punto esa obra es una obra de arte y no una mera ilustración. Por muy importante que sea el elemento de atracción mágica presente en dicha obra, y por muy relevantes que sean sus aplicaciones prácticas, su belleza no consistirá en nada de eso.

¿Qué es, entonces, la belleza, qué es rasa, qué es lo que nos autoriza a decir que las distintas obras son bellas o rasavant? ¿Cuál es esa única cualidad que aun las obras de arte más dispares poseen en común? Comenzaremos por recordar el proceso de creación de

una obra de arte. Lo primero es la intuición estética, que parte del artista original (el poeta o el creador). En un segundo momento se origina la expresión interna de esta intuición, esto es, la verdadera visión o creación de la belleza. A continuación tiene lugar lo que podemos denominar la actividad técnica, o manifestación de esta visión a través de signos externos (lenguaje) cuya finalidad es hacerla comunicable. Finalmente se produce el estímulo del crítico o *rasika*, que se dirige hacia la reproducción de la intuición original o de alguna aproximación a ella.

La fuente de la intuición original, como ya hemos visto, puede ser cualquier aspecto de la vida. Así, las escamas de un pez pueden sugerir un diseño rítmico a un creador, mientras que otro se conmoverá al contemplar ciertos paisajes, un tercero preferirá hablar de chabolas, un cuarto cantará a los palacios, y es posible que un quinto exprese la idea de que todas las cosas están unidas, enlazadas y enamoradas al compás de la danza universal, lo que también podrá expresar con igual intensidad diciendo que «ni un solo gorrión cae al suelo sin el conocimiento de nuestro Padre». Cada artista descubre la belleza y cada crítico la vuelve a descubrir cuando participa de la misma experiencia a través de los signos externos. Pero ¿dónde está esa belleza? Hemos visto que no se puede afirmar que exista en unas cosas y en otras no. Podría decirse, por tanto, que la belleza existe en todas partes, y esto es algo que no niego, aunque prefiero la explicación, más clara, de que es posible descubrirla en cualquier lugar. Si se pudiera decir que existe en todas partes en un sentido material e intrínseco, podríamos atraparla con nuestras cámaras y nuestros aparatos de medición siguiendo la moda de los psicólogos experimentales, pero, si lo hiciésemos, sólo alcanzaríamos una cierta familiaridad con el gusto medio, y no descubriríamos cómo distinguir entre las formas bellas y las formas feas. La belleza nunca puede ser medida de este modo, pues no existe con independencia del propio artista y del rasika que penetra en su experiencia[3].

La arquitectura está en lo que haces de ella cuando la miras.
¿Pensabas que estaba en la piedra blanca o gris,
o en las líneas de los arcos y las cornisas?
La música es lo que se despierta en ti cuando los
instrumentos te lo recuerdan.
No son los violines y cornetas...
ni el registro del barítono.
Está más cerca y más lejos que todo eso.
Walt Whitman

[3] Cf. «El secreto del arte descansa en el propio artista», Kuo Jo Hsü (siglo XII), citado en *The Kokka*, n.º 244.

No obstante, aunque hayamos logrado excluir toda consideración de simpatía o afinidad anímica como criterio para clasificar las obras de arte como bellas o feas, hay un cierto grado de pragmatismo que siempre estará presente en nuestros criterios de valoración. Ahora bien, ¿qué es exactamente lo que queremos decir cuando aplicamos las categorías de belleza y fealdad a una obra concreta? Llamamos bellas a las obras en las que podemos reconocer una correspondencia entre el tema y la expresión, entre el contenido y la forma, mientras que en las llamadas feas no apreciamos esa adecuación entre la forma y el contenido. Aun así, en el espacio y en el tiempo esa correspondencia nunca llega a la identidad, y es nuestra propia actividad la que en presencia de la obra de arte completa la relación ideal. En este sentido podemos decir que la belleza es producto de lo que nosotros «hacemos de» una obra de arte más que una cualidad presente en el objeto. De esta manera, cuando al referirnos al objeto lo calificamos como «más» o «menos» bello, lo que estamos diciendo es que en él se da un mayor o menor grado de correspondencia entre el contenido y la forma: esto es todo lo que podemos decir del objeto como tal. En otras palabras, es bueno el arte que es bueno en su género, sin olvidar que en el sentido más estricto de la actividad estética interna y completa la belleza es absoluta y no puede tener grados.

La visión de la belleza es espontánea en el mismo sentido que la luz interior del amante *(bhākta)*. Es un estado de gracia que no puede alcanzarse mediante un esfuerzo deliberado, aunque tal vez sea posible eliminar algunos de los obstáculos que impiden su manifestación. En efecto, son muchos los que afirman haber descubierto que el secreto de todo arte se encuentra en el autoabandono[4]. Lo que sí sabemos es que a este estado de gracia no se llega a través de la búsqueda del placer; los hedonistas alcanzan su recompensa al obtener el placer que persiguen, pero siempre serán esclavos del encanto, mientras que el artista es libre en la belleza.

También debemos observar que cuando decimos seriamente que una obra de arte es bella, queriendo decir que es auténtica, valiosa por sí misma con independencia del tema, las referencias o el encanto técnico que posea, todavía seguimos hablando de forma ambigua. Con ello queremos manifestar que los signos externos –poemas, pinturas, danzas y demás– son recordatorios efectivos. Podemos afirmar que son formas con significado. Pero esto sólo quiere decir que sus formas evocan la belleza, que despiertan en nosotros la emoción estética. Podríamos definir de modo apropiado estas formas significantes como aquellas formas que muestran las relaciones internas de las cosas; o también, siguiendo a Hsieh Ho, como «aquellas que revelan el ritmo del espíritu en los gestos de las cosas vivas». Todas las obras, al estar dotadas de una forma significante, son lingüísticas, lo que de-

[4] E. G. Riciotto Canudo: «Es cierto que el secreto de todo arte... descansa en la capacidad de autoabandonarse» *(Music as a Religion of the Future)*.

bemos tener muy presente para no caer en el error de defender el uso del lenguaje como un fin en sí mismo o en el de confundir las formas significantes, su significado lógico o su valor moral, con la belleza que evocan.

Merece la pena insistir en que el concepto de la belleza se originó con el filósofo y no con el artista, cuya única preocupación fue siempre decir con claridad lo que ha de ser dicho. El artista, en todas las épocas creativas, ha estado enamorado de su tema concreto, y cuando no es así, vemos que su arte no es «sentido». Nunca se ha propuesto conseguir lo bello en el estricto sentido estético que le estamos dando, y si se propusiera este objetivo estaría abocado al fracaso, como alguien que intentara volar sin alas.

Del filósofo aprendemos que el tema o contenido es inmaterial, pero esta enseñanza no va dirigida al artista sino al filisteo, que rechaza una obra de arte por la sola razón de que no le gusta.

El verdadero crítico –*rasika*– percibe la belleza a través de los signos que el artista ha creado. No es necesario que el crítico aprecie la intención del artista o el significado de su obra –todas las obras de arte son *kāmadhenu*, tienen muchos significados[5]–, porque él sabe, sin razonarlo, cuándo una obra es o no es bella, antes de que la mente empiece a preguntarse «de qué» se trata. Los escritores hindúes, ante el hecho de que hay muchos hombres buenos, e incluso historiadores del arte, que nunca han experimentado la emoción estética, han señalado que la capacidad de sentir la belleza (de saborear rasa) no se puede adquirir por el estudio, sino que es una recompensa por los méritos ganados en una vida pasada. El poeta nace, no se hace, y lo mismo ocurre con el rasika, cuyo genio difiere en grado pero no cualitativamente respecto al del artista original. Para expresar esta idea utilizando la fraseología occidental diríamos que la experiencia sólo se compra con la experiencia, y que las opiniones hay que ganárselas. Cuando aceptamos sin más que una obra es bella porque lo dice una opinión autorizada, con ello no ganamos ni sentimos nada. Es mucho mejor que seamos honestos y admitamos que quizá no podemos apreciar su belleza, y así tal vez llegue un día en que estemos mejor preparados para enfrentarnos a ella.

El crítico, cuando tiene que exponer algo, ha de defenderlo, pero no puede llevar a cabo la defensa a través de la argumentación, sino únicamente creando una nueva obra de arte: la crítica. A través de esta exposición arroja cierta luz sobre la obra de arte –una luz reflejada que sin embargo no difiere del resplandor que produce la belleza misma, pues ya hemos dicho que ésta es única–. De este modo el público tiene la oportunidad de acercarse a la obra original por segunda vez, en esta ocasión con una mejor disposición.

Cuando afirmo que las obras de arte son recordatorios de la belleza, y que la principal

[5] Kāmadhenu es el nombre que recibe en el hinduismo la vaca celeste nacida del pasaje mítico de la batida del mar de leche. A este ser legendario se atribuía la capacidad de conceder todos los deseos. *(N. de la T.)*



7. Yogini (siglos X-XI)
Basalto Cholla
Museo Guimet de París

labor del crítico es reproducir la emoción estética, lo que quiero sugerir es que en todas estas actividades que rodean al arte, incluso en la visión del artista mismo, se da más el descubrimiento que la creación. Más aún, la belleza está por todas partes, esperando ser descubierta, ser recolectada por nuestra memoria (en el sentido sufí y en el de Wordsworth): en la contemplación estética, como en el amor y en el conocimiento, recobramos momentáneamente la unidad de nuestro ser, liberándonos de nuestra propia individualidad.

En la belleza no existen grados, ya que la expresión más simple y la más compleja evocan un único y mismo estado. Las sonatas o la pintura no son más bellas que una simple canción o un dibujo sólo porque impliquen un mayor grado de elaboración. El arte civilizado no es más bello que el arte salvaje, simplemente porque su *éthos* pueda ser más atractivo. En matemáticas podemos descubrir una analogía entre un círculo pequeño y uno grande, ya que se diferencian por su contenido y no por su circularidad. En este sentido es en el que decimos que en arte no puede darse un progreso continuo, porque en el momento mismo en que una determinada intuición llega a ser expresada con perfecta claridad, empieza a utilizarse para ser repetida y multiplicada. Esa repetición puede ser buena y deseable por muchos motivos, pero es inevitable que entrañe una gradual decadencia de la imagen, pues en seguida se dará por hecho que la experiencia estética volverá a producirse. La vitalidad de una tradición sólo persiste mientras es alimentada continuamente con intensas dosis de imaginación. En cualquier caso, lo que entendemos por arte creativo no depende necesariamente de la continua innovación de los temas, aunque este ciclo de renovaciones revista cierta importancia. El arte creativo es el que descubre la belleza en cosas que de otro modo hubiéramos pasado por alto y realza y clarifica una belleza en la que de algún modo ya habíamos reparado pero de forma confusa. La belleza a menudo pasa desapercibida simplemente porque llega un momento en el que ciertas expresiones están demasiado «desgastadas». La labor del artista creativo es entonces refrescarnos la memoria utilizando este mismo motivo, una vez afrontado el reto de revelar la belleza que está latente en todas las experiencias, antiguas o modernas.

Muchos han subrayado con acierto que la belleza de una obra de arte es independiente de su tema o argumento, y, en verdad, la humildad generosa del arte, que en todas partes encuentra su inspiración, es idéntica a la humildad del amor, que trata de la misma manera a un perro y a un brahmán, o a la de la ciencia, para la que la forma más insignificante tiene tanta importancia como la más grandiosa. Esto es posible gracias a que todo forma parte de un único ser indivisible: «Si en una forma vemos belleza, es Su reflejo el que brilla a través de ella».

Con esto queda claro en qué sentido están justificadas nuestras palabras cuando hablamos de la belleza absoluta y la identificamos con Dios. Con ello no queremos decir que este Dios (que no consta de partes) tenga una encantadora forma que pueda ser objeto de conocimiento, sino que al ver y sentir la belleza estamos viendo y siendo uno con Él.

El hecho de que Dios sea el primer artista no significa que haya creado las formas, pues éstas podrían haber resultado defectuosas si la mano del Divino Alfarero hubiera cometido algún descuido; significa que cada objeto natural es una realización inmediata de su Ser. Esta actividad creativa es comparable con el aspecto no voluntario de la expresión estética, con ese mundo de imaginación y eternidad donde no hay lugar para ninguna forma de albedrío, donde siempre se da una perfecta identidad entre la intuición y la expresión, el alma y el cuerpo. El artista humano que va descubriendo la belleza aquí y allá es, según Kabīr, el gurú ideal, aquel que «revela el Espíritu Supremo en todo aquello que su mente alcanza».

4. LOS BUDISTAS PRIMITIVOS[1]

La visión del arte del budismo primitivo es hedonista en sentido estricto. En esta primera etapa de su desarrollo, el budismo no se había planteado casi aún la manera de expresar sus ideas características a través de la poesía, el teatro o la música. Así, cuando llegó el momento de plasmar ese pensamiento en pintura y escultura, estas expresiones no pudieron tener otro carácter, en sus propósitos y en sus efectos, que no fuera el de un arte profundamente mundano. Hasta ese momento las artes habían sido consideradas un lujo físico y el encanto una trampa; como se dice en el *Daśa Dhamma Sutta*: «La belleza no significa nada para mí, ni la del cuerpo ni la de los vestidos». Se prohibía a los monjes que se pintasen figuras de hombres y mujeres en los muros de los monasterios, donde sólo se permitía la representación de guirnaldas y enredaderas[2]. La base psicológica de esta actitud aparece perfectamente reflejada en un pasaje del *Visuddhi Magga* en donde leemos que los pintores, los músicos, los perfumistas, los cocineros y los médicos que prescriben elixires pertenecen en su totalidad a la clase de los proveedores de lujos sensuales, a quienes los hombres hacen honores «llevados de su amor y devoción hacia las sensaciones que provocan las formas y los demás objetos de los sentidos». Ésta es la postura característica de todo el budismo hīnayāna, que se deja sentir también en el sistema jaina e incluso en ciertos momentos del pensamiento brahmánico, sobre todo en el periodo contemporáneo al budismo primitivo.

Sólo a partir de los siglos III y II a. C. comenzaron los budistas a proteger a los artesanos y a utilizar el arte para fines edificantes. Por todo ello resultará evidente que en esta época no llegó a crearse ningún tipo de arte budista o brahmánico auténticamente idealista; el arte del «budismo primitivo» era, como no podía ser de otro modo, el arte popular brahmánico y animista que se hacía en aquellos días, una vez adaptado a las necesidades del budismo. La única excepción a esta regla es esa fase especial del arte budista

[1] Con el término «budista primitivo» Coomaraswamy se refiere al primer budismo indio, es decir, al correspondiente a las escuelas theravada o hīnayāna (hoy todavía existentes en el sudeste asiático). Las primeras manifestaciones artísticas relacionadas con este budismo se produjeron en el siglo III a. C., durante el reinado del emperador maurya Aśoka, y se prolongaron hasta el triunfo del budismo mahāyāna hacia el año 150 d. C. *(N. de la T.)*

[2] *Cullavagga*, VI, 3, 2.

primitivo representada por los capiteles de las columnas de Aśoka, cuyas formas no sólo no son budistas, sino que ni siquiera se originaron en India[3].

El arte indio no budista del que tenemos evidencia en época de Aśoka y en el periodo inmediatamente posterior a Aśoka está sobre todo relacionado con el culto a los espíritus de la naturaleza, como son la diosa Tierra, los Nāgas o reyes-serpiente de las aguas, o los reyes Yakṣa, que gobiernan los cuatro puntos cardinales. Los arquetipos de este estilo Maurya están representados por la famosa figura femenina de pie de bulto redondo de Besnagar[4], y la figura de Parkham[5], que en la actualidad se encuentra en el museo de Mathurā. También en el arte budista primitivo de Sāñcī y de Bhārhut, seguramente algo posterior[6], se refleja la pervivencia de los cultos animistas en las figuras en bajorrelieve de los Yakṣa, guardianes de los cuatro puntos cardinales, que aparecen en las puertas como protectores de la entrada[7]; en estos casos el hecho de que los espíritus de la naturaleza actúen como guardianes de los santuarios budistas significa la victoria absoluta del budismo, reflejada en la custodia que todos estos personajes míticos y divinidades brindan a la nueva fe, como se refleja también en el caso de la historia del rey nāga Mucalinda, quien, según la tradición literaria, dio cobijo y protegió al Buda durante la época de las tormentas.

En Sāñcī, además de estos guardianes de los puntos cardinales, encontramos también figuras de bellas Yakṣinīs o dríadas[8], cuya función es en parte protectora, pero también en gran medida simbólica y decorativa. La figura de la Yakṣinī **[ver ilus. 2]** es un buen ejemplo de lo mejor del arte de Sāñcī, pero ¡qué diferente es el mundo de esta feliz dríada respecto al de los Pāli Suttas, donde el budismo ortodoxo trataba de demostrar que «el cuerpo es tan repulsivo cuando está vivo como cuando está muerto»! El fuerte carácter monásti-

[3] *Viśvakarmā*, 80, 81.

Tanto las llamadas «columnas de Aśoka» *(stambha o lāt)* como sus remates escultóricos tienen un fuerte sabor persa, que posiblemente tiene su origen en las obras herederas de la ocupación de parte del valle del Indo por Darío en el siglo VI a. C. *(N. de la T.)*

[4] *Viśvakarmā*, 64.

[5] *Viśvakarmā*, 26.

[6] Hoy en día se puede afirmar que las obras de Sāñcī y Bhārhut son efectivamente posteriores al arte Maurya. Bhārhut corresponde al siglo II a. C., concretamente al reinado de la dinastía Śunga, y la mayor parte de su estructura y motivos escultóricos se encuentran en la actualidad en el Indian Museum de Calcuta. La stūpa n.° 1 de Sāñcī fue recubierta de decoración escultórica en el siglo I a. C., bajo el gobierno de la dinastía Andhra, y se encuentra en su emplazamiento original. *(N. de la T.)*

[7] Un ejemplo muy posterior de la misma disposición está ilustrado en *Viśvakarmā*, 75.

[8] La *yakṣinī* es un genio arbóreo de fertilidad que aparece continuamente en el arte indio. Su forma más frecuente es la de la *śalabhañjkā*, que se representa con la forma de una hermosa mujer, prácticamente desnuda, y con sus atributos sexuales muy acentuados. La iconografía más frecuente de la *yakṣinī* la muestra agarrándose con una mano a la rama de un árbol mientras que con una pierna da una patadita al tronco para insuflarle vida y hacer que éste florezca. *(N. de la T.)*



8. Bodhisattva de la escuela de Gandhāra
(siglo II)
Esquisto
Museo de Lahore

co del budismo –como dice Blake– se empeñó constantemente en cerrar de forma definitiva las «Puertas del Oeste», pero nuestra dríada de Sāñcī más bien parece decir: «El alma del dulce deleite nunca será profanada».

El arte de Sāñcī es en esencia laico, y esto se refleja no sólo en su audaz alegría sin mancha de recelos puritanos ni intuiciones místicas, sino también en su técnica, puramente representativa y realista. Esta mentalidad supone ya un anticipo de la idea de que los dos mundos de la pureza espiritual y el deleite sensual no necesitan, y quizá ni siquiera pueden, en última instancia, ser separados; esta idea no llegó a desarrollarse plenamente hasta el gran impulso que las filosofías mahāyāna y vaiśnava dieron al espíritu lírico indio.

En cualquier caso el arte de Sāñcī no es, en modo alguno, una manifestación del sentir del primer budismo, y, por tanto, tampoco es primitivo. Por el contrario, es el desarrollo clásico de un arte popular que se venía practicando desde hacía mucho tiempo con materiales menos duraderos. Si hay algún sentido en el que el arte budista de aquella época pueda calificarse con propiedad de primitivo, tan sólo lo será en el aspecto arquitectónico, donde vemos que las sencillas formas de las primeras stūpas, sus barandillas sin decorar y el sobrio trazado de las primeras caityas excavadas reflejan en realidad el entusiasmo intelectual y austero del budismo primitivo.

Una buena parte del arte de las vedikas de Bhārhut y de las toranas de Sāñcī está consagrada a la ilustración de leyendas edificantes, sobre todo relatos de las anteriores vidas de Buda y de su última encarnación[9]. La obra presenta una delicada ejecución en bajorrelieve –sabemos, por una inscripción de la época, que entre los artistas que contribuyeron a la decoración de las toranas de Sāñcī se encontraban los «artesanos del marfil de Bhilsā»– y nos proporciona un importante documento de la vida india de la época en su entorno característico, con sus costumbres y cultos, todo ello representado con evidente realismo y abundancia de detalles circunstanciales. No obstante, el objetivo principal de estos relieves fue ilustrar determinadas anécdotas edificantes, y sólo en cierta medida (menor, por ejemplo, que en algunas ilustraciones de Borobodūr similares, aunque mucho más tardías[10]) expresan directamente la visión del budismo primitivo sobre la vida y la muerte.

Hay, sin embargo, un aspecto en el que esta teoría sí se ve reflejada claramente, y es en el hecho de que la figura del Maestro no aparezca representada en ninguna parte. Incluso en el grupo de episodios que ilustran la Gran Renuncia –la partida del príncipe Siddharta de su casa, montado a lomos del caballo Kaṇṭhaka y atendido por el mozo Canna–, el lomo de Kaṇṭhaka está vacío, y sólo se ven las figuras de los devas levantando las

[9] La *vedika* es una especie de balaustrada de piedra que rodea a la stūpa marcando el camino para la circunvalación ritual o *pradakṣinā patha*. Las *torana* son las puertas monumentales de acceso a las stūpa que se abren en la vedika; suelen ser cuatro y estar orientadas a los cuatro puntos cardinales. *(N. de la T.)*

[10] La monumental stūpa de Borobodūr, situada en Java (Indonesia), fue construida en el siglo IX d. C. *(N. de la T.)*

patas del caballo para no despertar a las gentes con el sonido de los cascos, mientras que la presencia del príncipe está sólo indicada por el parasol honorífico colocado sobre el caballo. En otras composiciones también se representa a Buda a través de otros símbolos, como el del Árbol de la Sabiduría o la simple representación de unas huellas de pies que convencionalmente se consideran los «pies del Señor» **[9]**. Esta ausencia de la imagen de Buda del mundo de los seres vivos –donde de todas maneras permanecen «sus huellas en la arena del tiempo»– es una auténtica traducción artística del cauteloso silencio del Maestro respecto al destino que aguarda después de la muerte a aquellos que han alcanzado el nirvāṇa: «el Perfecto ha sido liberado del sometimiento de su ser a las medidas del mundo corpóreo»; queda liberado de «nombre y forma». En esta omisión de la imagen de Buda, el arte del budismo primitivo revela un genuino carácter budista; en todo lo demás es sólo un arte que trata del budismo, más que un arte propiamente budista.

Al mismo tiempo habían comenzado a producirse cambios sustanciales dentro del pensamiento y de las creencias budistas: poco a poco se fue abandonando el pensamiento puramente intelectual para dar paso a un proceso de desarrollo emocional similar al que encontramos expresado en la doctrina bhakti del *Bhagavad Gītā*:

Incluso los nacidos del pecado, incluso las mujeres, los traficantes y los siervos, alcanzarán la Senda Suprema si se vuelven hacia Mí; ten por seguro, ¡oh hijo de Kuntī!, que nadie que me sea devoto estará perdido.

De igual modo, aun en textos tan antiguos como el *Majjhima Nikāya*, encontramos que incluso aquellos que todavía no han entrado en la senda «tienen el Cielo asegurado si tienen amor y fe en Mí». La idea de una hermandad budista fue reemplazando de forma gradual a la del arahatta[11]. Se ignoró, en efecto, el agnosticismo inicial, y Buda fue dotado de todas las cualidades de una divinidad trascendental y de las virtudes o peculiaridades físicas de un superhombre *(mahā-puruṣa)*. Este Buda así concebido, junto con los Bodhisattvas o manifestaciones o encarnaciones de Buda, involucrados y presentes de una manera activa en la tarea de la salvación, empezó a ser objeto de culto, y comenzó a extenderse la idea de que era posible un acercamiento a Él mediante la adoración. En todo ello podemos observar, no sólo un desarrollo interno de la metafísica y de la teología, sino, además, una importante influencia de la comunidad laica, ya que la mayoría de los hombres, y más aún la mayoría de las mujeres, han estado siempre más dispuestos para la devoción que para el conocimiento.

[11] Arahatta *(arhat)* es el nombre que se da a los sabios budistas que han alcanzado por sus propios medios la Iluminación. El ideal de arhat, que dominó el budismo hīnayāna, fue poco a poco diluyéndose con el tiempo para pasar a ser sustituido, gracias a la difusión del budismo mahāyāna o budismo de predicación, por el ideal de Bodhisattva. Con el budismo mahāyāna la Iluminación dejó de ser una meta sólo alcanzable por los sabios e intelectuales, para pasar a estar al alcance de todas las capas de la población. *(N. de la T.)*



9. Mujeres adorando las huellas de Buda
Relieve de la stūpa de Amarāvatī
Arte Andra tardío (siglo II)
Mármol
Museo de Madrás

En Amarāvatī todavía encontramos a Buda representado mediante símbolos, pero la pasión con la que los devotos (muchos de los cuales son mujeres [9]) adoran estos símbolos-santuarios es tal que nos induce a pensar que el objeto de esta devoción no ha podido ser concebido en términos de un análisis psicológico puramente intelectual. El Buda se había convertido, de hecho, en objeto de adoración en la forma de un dios muy personal, incluso antes de que su figura antropomorfa se representase en el arte oficial budista. No debe sorprendernos que la figura del Maestro apareciese en seguida dondequiera que los piadosos budistas erigieran sus santuarios y monumentos. Sabemos que las imágenes de los dioses hindúes se utilizaban ya en el siglo II a. C., y es muy probable que la figura de Buda también tuviese un uso privado similar mucho antes de que se integrase en el culto público.

Pero, antes de hablar de las imágenes de Buda, debemos aludir a una segunda fase de la experiencia religiosa que desempeñó también un importante papel, tanto en el desarrollo del budismo como en el del hinduismo. Nos referimos a la práctica del yoga, por la que se trata de alcanzar la Iluminación y la liberación a través de la meditación orientada a liberar al individuo de la conciencia empírica. Incluso en la práctica budista más temprana, la importancia de estos ejercicios contemplativos en la historia espiritual de los religiosos fue enorme, como también lo fue, aunque en menor medida, en la de los hombres comunes. Se pensaba, en efecto, que, si las meditaciones de tipo más abstracto llevaban a la consecución del nirvāṇa y al estado de «no retorno», también las menos abstractas conducirían con igual certeza a una nueva reencarnación en los más altos cielos. La importancia concedida a la meditación explica que en la literatura budista los lugares solitarios y las sombras de los árboles adquieran una consideración tan alta. El ejemplo clásico de este tratamiento es el del propio Buda, de quien se dice que alcanzó la Iluminación final sentado en la postura de yogī bajo el Árbol de la Sabiduría. El método del yoga se basa esencialmente en la concentración del pensamiento en un único punto, pero llevada hasta tal extremo que la dualidad entre el sujeto y el objeto de la contemplación se resuelva en una perfecta unidad. Por decirlo con las palabras de Schelling, «en el momento en que el ser que percibe se funde con el ser percibido, aniquilamos el tiempo y la duración del tiempo; no estamos ya en el tiempo, sino que el tiempo, o más bien la eternidad misma, está en nosotros». En el *Bhagavad Gītā*[12] se da una descripción muy bella del yogī que, tal y como se recoge aquí, de forma resumida, es aplicable casi por igual a la práctica budista y a la brahmánica, ya que el yoga es un ejercicio más que una forma de creencia sectaria:

Entregado a la soledad de algún paraje secreto, sin deseos ni posesiones, preparará un sitio firme

[12] *Bhagavad Gītā*, VI, 10-21 (omitiendo los elementos teístas).

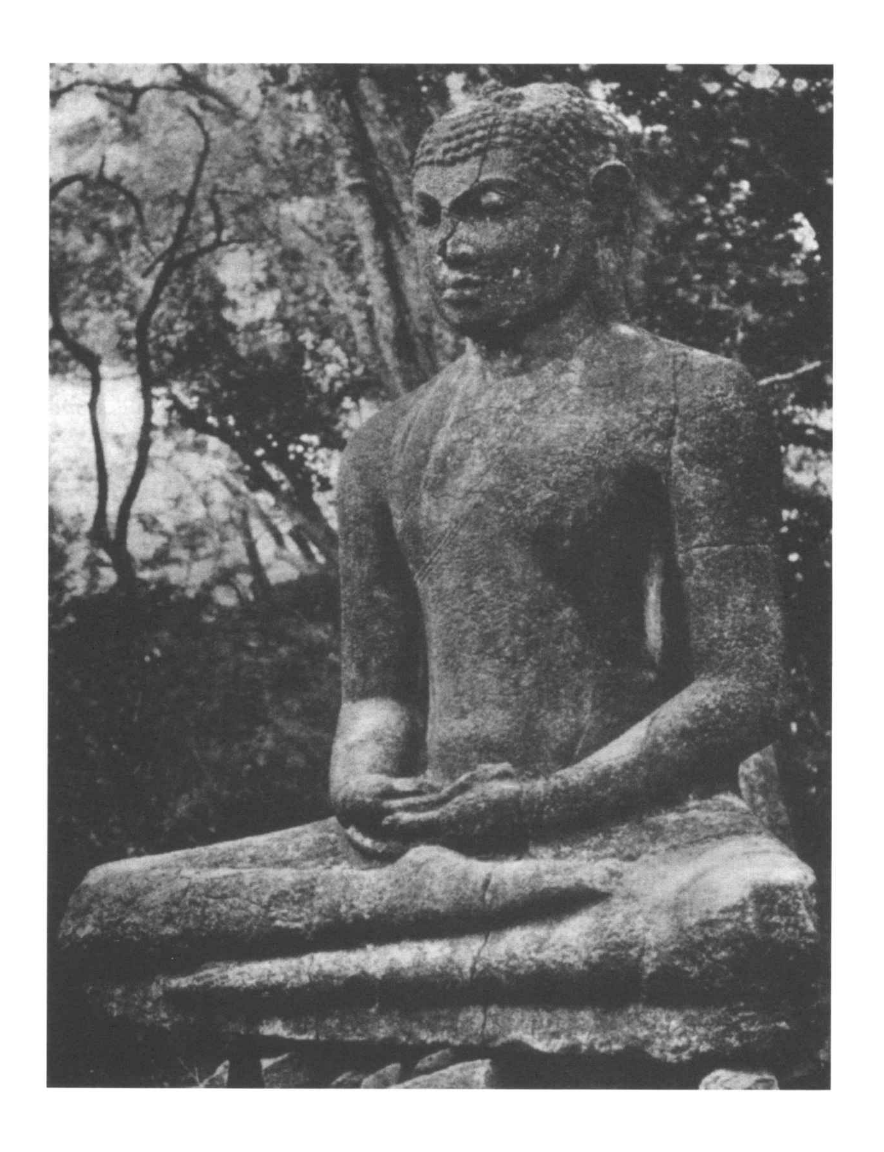
en el que habrá de permanecer sentado, ni demasiado alto ni demasiado bajo. Siempre refrenando la actividad de su mente y de sus sentidos, mantendrá el cuerpo, la cabeza y el cuello en perfecto y constante equilibrio, sin permitir que nada de lo que le rodea le distraiga. Dejémosle así meditar y alcanzar de ese modo la paz del abismo. El que sigue este camino conoce la inmensa alegría que se esconde tras los sentidos, y que sólo se logra mediante la intuición; ese no vacilar ante la verdad, semejante a una llama inmóvil en el aire calmo.

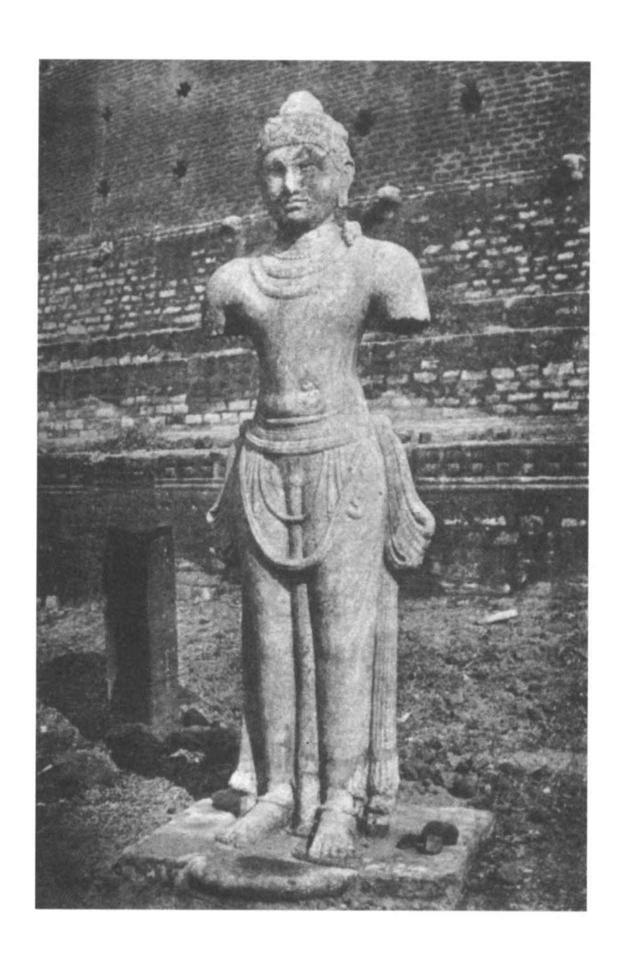
Mucho antes de que la imagen de Buda se convirtiese en un objeto de culto, la familiar figura del yogī sentado debió de aparecer representada en el pensamiento indio en estrecha asociación con la idea de la disciplina mental y de la consecución del más elevado estado de autoabandono. De este modo, cuando llegó el momento de su posterior desarrollo iconográfico, no había ninguna otra forma que pudiera ser universalmente reconocida como símbolo de Aquel-que-lo-había-logrado[13].

Esta figura del Buda-yogī sentado es una representación artística tan netamente monumental como las pirámides de Egipto, aunque con un contenido mucho más profundo. De hecho, esta imagen representa el mayor ideal que la escultura india haya intentado nunca expresar, y, por fortuna, de ella se conservan todavía, aunque sean escasos, magníficos ejemplos de fechas relativamente tempranas. El mejor de ellos es, sin lugar a dudas, la colosal figura de Anurādhapura **[10]**. También en ese antiguo emplazamiento budista se encontraron otros ejemplos de Bodhisattvas **[11]**, y de dos Budas de pie **[12]**. Casi del mismo periodo que éstas son las figuras de Budas de pie excavadas posteriormente en Amarāvatī. Podríamos asignar a todas estas obras el venerable título de primitivas, dado que sus formas macizas y sus austeras líneas son consecuencia directa de la grandeza moral del tema y de la emoción contenida en su factura, que no permiten ninguna intrusión de la individualidad ni de los alardes técnicos. Los volúmenes redondeados de la obra expresan un alto grado de vitalidad, pero todavía no presentan la consciente elegancia y dulzura de los modelos gupta.

Todavía no estamos en condiciones de datar con precisión estas obras budistas primitivas de Anurādhapura y Amarāvatī, pero no deben de ser anteriores al siglo I o II d. C. y no es probable que sean posteriores al III o IV. Al describir estas obras como primitivas no queremos decir en modo alguno que sean las primeras figuras exentas de Buda, o que todas ellas estén totalmente libres de elementos de influencia occidental, sino únicamente

[13] La actividad arqueológica posterior a esta publicación de Coomaraswamy ha venido, en efecto, a demostrar la existencia de la imagen de culto de un personaje en la característica postura de loto que se emplea para la práctica del yoga desde época neolítica. Esta imagen tiene su origen en la civilización de Harappa, en cuyos yacimientos se ha encontrado grabada en sellos. Entre estos sellos destaca uno de esteatita del Museo Nacional de Nueva Delhi (Acc. PK 5/75/143), procedente de Mohenjodaro, que tradicionalmente recibe el nombre de sello de Pasupati (una de las advocaciones del dios hindú Śiva). *(N. de la T.)*





10. Buda en Padmāsana (siglo II)
Anurādhapura, Sri Lanka

11. Bodhisattva (siglo II)
Anurādhapura, Sri Lanka

que en ellas se preserva, mejor que en ningún otro lugar, la inspiración del budismo primitivo. Ya he sugerido la posibilidad de que las imágenes de los Budas sentados, y quizá también las de los que están de pie, comenzaran a usarse como objetos de culto bastante antes, tal vez incluso en el siglo II a. C.; y no contrariaría nuestros conocimientos sobre el desarrollo general de las artes plásticas y de la arquitectura en India el hecho de que hubieran sido fabricados en madera o en otros materiales perecederos[14]. En cualquier caso, y como señala Foucher[15], el carácter convencional de la imagen del Buda presente en el relicario de Kaniśka «dénote un art déjà stéréotypé et... suffit pour reporter d'au moins cent ans en arrière et faire par suite remonter au Ier siècle avant notre ère la création du type plastique du Bienheureux».

Lo mismo puede decirse de los Bodhisattvas. Quizá fueron Indra y Brahmā los modelos a partir de los cuales evolucionaron las representaciones escultóricas de Avalokiteśvara y Maitreya. Ello coincide con la teoría de Spooner según la cual esta evolución «era un hecho consumado antes de que surgiera cualquier otra forma de la escuela de Gandhāra con las que estamos familiarizados», y señala también que «las representaciones de ambos están estereotipadas» ya en los primeros ejemplos de Gandhāra[16].

Hasta ahora no hemos tenido en cuenta el abundante y bien estudiado arte greco-búdico de Gandhāra, que data de los siglos I a IV d. C., ni tampoco la escuela de Mathurā, que deriva, en parte, del arte más antiguo de Sāñcī y Bhārhut, y en parte del arte de Gandhāra. La omisión no lo es, como diría Foucher, «par engouement d'esthéticien ou rancune de nationaliste»[17], sino porque el tema que aquí nos ocupa es descubrir las fuentes de inspiración de la iconografía budista y estudiar de qué manera se expresó esta inspiración de forma plena y por primera vez. El hecho de que muchas fórmulas occidentales fueran asimiladas en el arte indio a través de Gandhāra es totalmente intrascendente en lo que al sentimiento se refiere. En este sentido debemos evitar el extendido error que confunde el *Formensprache* con el *Geist*. Exagerar la importancia de las fórmulas occidentales resulta demasiado sencillo, pues, a pesar de lo que el arte budista haya podido

[14] Hasta el momento no se ha encontrado ninguna imagen de Buda anterior al siglo II d. C. *(N. de la T.)*

[15] Foucher, A., *L'Origine grecque de l'Image du Bouddha*, París, 1913, pág. 31.

[16] Spooner, D. B., *Archaeological Survey of India*, Ann. Rep. 1907-1908 (1911), pág. 144.

El debate sobre el origen de la imagen de Buda ha sido uno de los más encarnizados y polémicos en la historia del arte indio. Muchos autores occidentales, encabezados por Foucher, han sostenido tradicionalmente que la representación del Buda antropomorfo se dio por primera vez en la escuela greco-búdica de Gandhāra a raíz del contacto de ésta con el arte occidental. Coomaraswamy critica duramente esta postura y mantiene la tesis de que el origen de la imagen antropomorfa de Buda está en la figura típicamente india del yogī en postura de loto. Esta discusión está plasmada en la obra de Coomaraswamy *The Origin of the Buddha Image*, reeditada en 1972 en Nueva Delhi por Munshiram Manoharlal. *(N. de la T.)*

[17] Foucher, A., *op. cit.*, pág. 41.

tomar prestado, la figura sentada con las piernas cruzadas sobre el trono de loto es totalmente india, tanto en su forma como en su idea; y, aparte de esta figura sentada, las del Buda de pie y las de todos los dioses budistas no tienen más que una importancia secundaria.

Por diversas razones parece probable que las esculturas de Gandhāra sean, sobre todo, obra de artesanos occidentales contratados por los reyes de Gandhāra para interpretar las ideas budistas, y no de trabajadores indios bajo la dirección de algún occidental; y, de todos modos, aunque alguno de estos trabajadores hubiese sido de origen indio, en ningún caso dio expresión a la forma de sentir india. Lo mismo sucede en el ejemplo moderno del último Raja Ravi Varma, cuyas pinturas, de supuesta temática india, fracasan por completo en el intento de reflejar el espíritu indio.

La manera en la que las fórmulas occidentales se fueron indianizando gradualmente, tanto en el noroeste como en la escuela de Mathurā, ha sido tratada con considerable detalle por muchos estudiosos. Así, el profesor Oskar Münsterberg observa que estas fórmulas «comenzaron a desarrollarse bajo inspiración nacional y budista hasta constituir un arte nuevo y genuino»[18]; pero hay algo que resulta tanto o más significativo para nuestro trabajo, y es el modo en el que ciertas fórmulas e ideas indias aparecen mal representadas en Gandhāra, ya que estas desviaciones o errores implican necesariamente la existencia previa de un modelo cuya interpretación se pueda errar. El caso más claro es el del Buda sentado en el «trono de loto» *(padmāsana)*. En la escultura de Gandhāra la figura aparece sentada en una posición incómoda e inestable sobre una flor de loto que resulta claramente demasiado pequeña, y que con sus pétalos puntiagudos, como los de una alcachofa[19], sugiere más un estado de penitencia que de tranquilidad **[14]**. El verdadero sentido del padmāsana es, sin duda, el de ensalzar la pureza espiritual o la divinidad, y este símbolo sólo se corresponde adecuadamente con el del yogī sentado, siempre que esta función se realice sin que disminuya su cualidad esencial, que es la del reposo. En los textos de yoga se subraya en especial que el asiento del yogī debe ser firme y cómodo, *sthira-sukha*; por tanto, cuando esta condición se pasa por alto, es imposible reconocer una expresión inmediata del tema original.

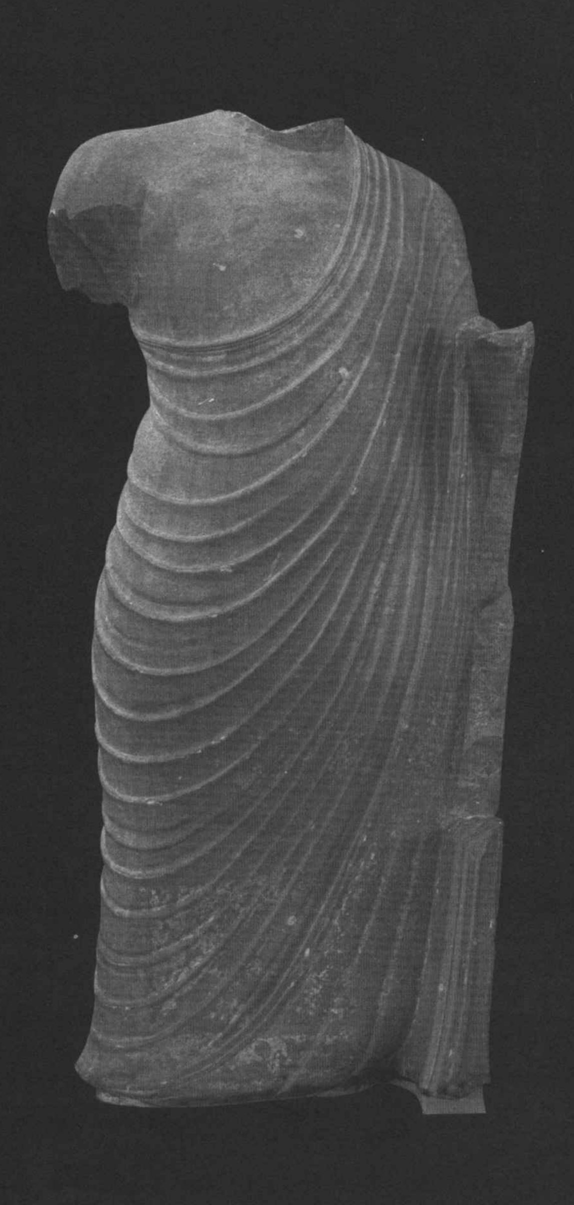
El anterior argumento confirma la teoría, ya mencionada, de que la imagen del Buda sentado se encontraba «déjà stéréotypé» en la época de Kaniśka. En cualquier caso lo importante es que esta idea nos lleva aún más lejos, porque al ponerla en relación con la rotunda evidencia que ofrece la estética de este arte, aunque para los arqueólogos ésta no resulte tan convincente, vemos con claridad que la escultura de Gandhāra no es arte budista primitivo. ¿Dónde debemos entonces buscar el prototipo de la figura sentada

[18] Un ejemplo de ello puede ser estudiado en Vincent Smith, *History of Fine Arts in India and Ceylon*, lámina XXIV.

[19] Münsterberg, O., *Chinesische Kunstgeschichte*, pág. 117, n.



12. Buda (siglo II)
Anurādhapura, Sri Lanka



13. Buda (siglo II)
Escuela de Amarāvatī
Arte Andra tardío
Mármol
Museo de Nagarjunakonda

«déjà stéréotypé»? ¿Podemos encontrarlo en un yogī romano, sentado sobre un trono de loto, y con las manos en *dhyāni mudrā*[20]?, ¿Quizá en el Sófocles Laterano, cuya influencia en las imágenes erguidas es tan evidente? La sugerencia es lo suficientemente absurda como para que no necesite ningún tipo de refutación. El Buda sentado, según nuestro razonamiento a priori, sólo puede ser de origen indio, y, si esto es así, queda claro que se comete una enorme exageración cuando se habla del «origen griego de la imagen de Buda».

Para nuestro propósito actual nos basta con haber explicado por qué la escultura de Gandhāra no puede considerarse arte budista primitivo y autóctono; no ha sido necesario subrayar siquiera la escasa medida en que los presumidos y complacientes rasgos de los Budas y Bodhisattvas de Gandhāra, con sus gestos lánguidos y afeminados, reflejan el vigor intelectual o la pasión devocional del pensamiento budista. De todos modos, y en descargo de Foucher y de otros estudiosos que supongan como él que Havell, el profesor Münsterberg y yo nos hemos preocupado más por el arte indio que por el arte a secas, debo decir que nuestra valoración de la escultura de Gandhāra, que la considera de una importancia estética menor, no debe ser interpretada como la evidencia de ningún prejuicio respecto al arte de Europa, ya que tan sólo refleja una coincidencia en la opinión de que «en las amplias arenas y llanos del realismo romano la corriente de la inspiración griega se perdió para siempre». Admirar el arte de Gandhāra como tal arte no supone rendir homenaje a la grandeza de los griegos, sino que sólo demuestra hasta qué punto esa grandeza ha sido mal interpretada. Si un crítico europeo puede decir sobre los mosaicos de Gala Placidia en Ravena que muestran «todavía un tosco clasicismo», y que «hay un grosero realismo en la lana de la oveja, y en el Buen Pastor algo más que la sospechosa pesadez del Apolo greco-romano»[21], entonces nosotros podremos criticar las esculturas de Gandhāra en los mismos términos y sin temor a merecer la acusación de hacerlo de mala fe.

En resumen, el arte budista primitivo es el arte indio popular, sensual y animista adaptado al propósito de ilustrar las historias y decorar los monumentos budistas; el arte de Gandhāra es un híbrido en el que se mezclan y malinterpretan tanto las fórmulas orientales como las occidentales, que deben de ser anteriores a él, y además no es un arte budista en cuanto a su expresión. Es probable que los primeros ejemplos de arte budista primitivo indio propiamente dicho hayan desaparecido. En el norte de India la ausencia de primitivos se debe en parte al hecho de que la inspiración budista quedó absorbida, no en la creación autóctona, sino en la adaptación de motivos greco-romanos para sus pro-

[20] Los *mudrā* son los gestos simbólicos que Buda hace con sus manos; el *dhyāni mudrā* es el gesto que alude a la meditación y se representa con los brazos posados sobre el regazo y la palma de una mano vuelta sobre la otra. *(N. de la T.)*

[21] Bell, Clive, *Art*, pág. 128.

pios fines espirituales. En el sur de India y en Ceilán el mayor aislamiento de los artistas favoreció que esa misma energía hallara una expresión más propia; y, aunque las primeras obras maestras puedan haberse perdido, todavía se conservan obras magníficas en Anurādhapura y Amarāvatī, a las que podríamos calificar con toda justicia de budistas primitivas[22].

[22] El arte budista primitivo de China y Japón es también «primitivo» en sentido estético, por la misma razón que el arte cristiano de Europa conservó su inspiración primitiva durante seiscientos años, es decir, porque «siempre había alguna raza nueva que asimilaba la inspiración y el sentimiento, y los expresaba con la sensibilidad y la pasión primitivas».



14. Buda (siglo II)
Escuela de Gandhāra
Dinastía Kushana

5. LA DANZA DE ŚIVA

El Señor de la corte de Tillai baila una danza mística.
¿De qué trata, amor mío? (Tiruvāśagam XII, 14)

Entre los nombres más destacados de Śiva se encuentra el de Naṭarāja, Señor de los bailarines, o Rey de los actores. En esta advocación el cosmos es Su teatro, Su repertorio es amplio y Él mismo es el actor y la audiencia.

Cuando el actor redobla el tambor,
todo el mundo se acerca a ver el espectáculo;
y cuando recoge los accesorios del escenario
se queda solo en Su felicidad.

Es imposible enumerar cada una de las diferentes danzas de Śiva que conocen sus adoradores, pero no hay duda de que la idea que da origen a todas ellas es, en mayor o menor medida, siempre la misma: la manifestación de la energía rítmica primaria. Śiva es el Eros Protogonos del que habla Luciano cuando dice:

Parece que la danza tuvo su origen al principio de todas las cosas, que nació junto a Eros y es tan antigua como él; podemos ver su baile primaveral en la danza coral que representan las constelaciones, los planetas y las quietas estrellas, con sus movimientos, sus cruces e intercambios en ordenada armonía.

No quiero decir que la interpretación más profunda de la danza de Śiva estuviese ya presente en la mente de aquellos danzarines que bailaron con frenética y tal vez embriagada excitación en honor del dios de la montaña preario que posteriormente dio lugar a Śiva. Un gran motivo de la religión o del arte, o cualquier gran símbolo, acaba significando todo para todos los hombres, pues les ofrece, generación tras generación, los tesoros que guardan en sus propios corazones. Cualquiera que sea el origen de la danza de Śiva, se convirtió con el tiempo en la imagen de la actividad de Dios más clara de la que pueda jactarse ninguna religión o arte. De las diversas danzas de Śiva sólo mencionaré tres, una de las cuales constituirá el motivo principal de la interpretación. La primera de ellas, una





15. Śiva Naṭarāja (de frente y de espaldas)
Dinastía Cholla (siglos XI-XII)
Bronce
Museo Guimet de París

danza vespertina que tiene lugar en el Himalaya, en presencia de un coro celestial, aparece descrita de la siguiente forma en el *Śiva Pradośa Stotra*:

Con la Madre de los Tres Mundos sentada en un trono dorado, adornada con piedras preciosas, Śūlapani danza en las cumbres del Kailāsa, y todos los dioses se reúnen en torno de ella:

Sarasvatī toca la vīṇā, Indra la flauta, Brahmā sujeta los címbalos que marcan el tempo, Lakṣmī comienza una canción, Viṣṇu toca un tambor, y todos los dioses los rodean:

Gandharvas, Yakṣas, Patagas, Uragas, Siddhas, Sadhyas, Vidyādharas, Amaras, Apsaras y todos los seres que pueblan los tres mundos están aquí reunidos para presenciar la divina danza y escuchar la música del coro celestial a la hora del crepúsculo.

También se habla de esta danza vespertina en la invocación que precede al *Kaṭhā Sarit Sāgara*.

En las representaciones de esta danza Śiva presenta dos brazos, y la colaboración de los dioses aparece indicada con claridad por su posición en el coro. No hay ningún Asura postrado bajo el peso de los pies de Śiva[1]. Hasta donde yo sé no existe interpretación alguna de esta danza en la literatura Śaiva.

La segunda danza célebre de Śiva se llama *Tāṇḍava*, y pertenece a su aspecto terrorífico como Bhairava o Vīra-bhadra. Se desarrolla en cementerios y crematorios, donde Śiva, por lo general en su forma de diez brazos, baila con Devī una danza frenética, acompañado por una tropa de traviesos diablillos. Las representaciones de esta danza son frecuentes en la escultura antigua, como sucede en Elūra, Elefanta, y también en Bhuvaneśvara. La danza Tāṇḍava tiene su origen en una divinidad prearia, mitad dios, mitad demonio, que celebra sus ritos de medianoche en el crematorio. En épocas posteriores esta danza de los crematorios, a veces de Śiva, a veces de Devī, es interpretada por la literatura Śaiva y Śākta en un sentido enormemente intenso y conmovedor[2].

En tercer lugar mencionaremos la danza Nadānta de Naṭarāja ante la asamblea *(sabhā)* reunida en la sala dorada de Cidambaram o Tillai, el centro del universo. La danza es ejecutada por primera vez ante los dioses y ṛśis después de la derrota de estos últimos en el bosque de Tāragam, tal y como se relata en el *Koyil Purāṇam*[3]. La leyenda, que al fin y al cabo no tiene una relación demasiado estrecha con el sentido real de la danza, puede ser resumida como sigue:

[1] Los *asuras*, que en tiempos védicos eran las divinidades, pasaron a ser, en la mitología hindú, los oponentes de los dioses y símbolos de la ignorancia. *(N. de la T.)*

[2] Devī, Umā o Śakti (literalmente «energía») es el principio femenino y activo del dios Śiva. Puede asumir gran cantidad de aspectos y cobra gran importancia en el tantrismo, donde se convierte en la divinidad suprema. *(N. de la T.)*

[3] Los *ṛśis* son sabios de los tiempos védicos a quienes se atribuye la autoría de la mayor parte de los vedas. *(N. de la T.)*

En el bosque de Tāragam habitaban multitudes de ṛśis heréticos seguidores de Mīmāṃsa. Śiva, acompañado de Viṣṇu disfrazado de bella mujer y de Āti-Śeṣan, se dirigió a aquel lugar para discutir con ellos. En un primer momento los ṛśis se lanzaron a una violenta disputa entre ellos, pero su ira pronto se dirigió contra Śiva, al que trataron de destruir mediante encantamientos. Se hizo surgir del fuego sacrificial a un feroz tigre que intentó atacarlo, pero Él lo atrapó con una sonrisa amable y, con la uña de su dedo meñique, le arrancó la piel y se envolvió en ella como si fuese un vestido de seda[4]. Sin atemorizarse por su derrota los sabios renovaron sus encantamientos y crearon una serpiente monstruosa, a la que Śiva volvió a inmovilizar colocándola en torno a su cuello como si fuese una guirnalda. Entonces comenzó a danzar, pero le fue arrojado un último monstruo bajo la forma del enano maligno Muyalaka. El Dios puso sobre la criatura el dedo meñique de su pie y le rompió la espalda, con lo que el monstruo quedó en el suelo retorciéndose de dolor; de este modo, y una vez postrado su último enemigo, Śiva retomó la danza ante la mirada de dioses y ṛśis.

Después de este episodio, Āti-Śeṣan adoró al dios, rogándole sobre todas las cosas que volviera a ejecutar una vez más aquella danza mística. Śiva le prometió que bailaría de nuevo en la sagrada Tillai, el centro del universo.

La danza de Śiva en Cidambaram o Tillai constituye el motivo principal de las imágenes de bronce de Śrī Naṭarāja, el Señor de la danza, que encontramos en el sur de la India[5]. Estas imágenes difieren entre sí en pequeños detalles, pero todas ellas expresan una idea común de fondo. Pero antes de preguntarnos cuál es esta idea, es preciso describir el modelo que por lo general se sigue para representar la imagen del Naṭarāja. La imagen, pues, representa a Śiva danzando, provisto de cuatro brazos, con el cabello trenzado y adornado con joyas y con los mechones más bajos del peinado arremolinándose en el baile. En su pelo puede llevar ceñida una cobra, una calavera y la figura de sirena de Gaṅgā[6]; sobre la cabellera del dios descansa la luna creciente, y aparece coronado con una diadema de hojas de casia. En su oreja derecha lleva un pendiente de hombre, y en la izquierda uno de mujer; está adornado con collares y brazaletes, un cinturón de joyas, tobilleras, pulseras y anillos en los dedos de las manos y de los pies. Una buena parte de su indumentaria la constituyen unos calzones muy ajustados, además de un pañuelo que se agita y de un cordón sagrado. Una mano diestra sostiene un tambor, la otra está haciendo el gesto de «no temáis»[7]; una mano izquierda sostiene una llama y la otra señala hacia abajo, al demonio Muyalaka, el

[4] En otro lugar se encuentra una historia parecida sobre un elefante; estas leyendas dan cuenta de la piel de elefante o de tigre que viste Śiva.

[5] Se refiere a los magníficos bronces Collā de los siglos IX y X d. C. *(N. de la T.)*

[6] *Gaṅgā* es la representación de la diosa que encarna al río Ganges; su torso es el de una mujer, mientras que de cintura para abajo es una especie de pez. *(N. de la T.)*

[7] El gesto de «no temáis», o *abhaya mudrā*, se realiza mostrando la palma de la mano derecha extendida frente al fiel. *(N. de la T.)*



16. Ardhanarishvara (Śiva andrógino)
Bronce Cholla (siglo XI)
Government Museum de Madrás

duende que sujeta una cobra; y el pie izquierdo está levantado. Hay un pedestal de loto del que brota un halo envolvente *(tiruvāsi)* rodeado de fuego, que alcanza a rozar las manos que sostienen el tambor y la llama.

Este tipo de imágenes ofrecen diversos tamaños, pero casi nunca exceden de un metro y medio.

Incluso sin necesidad de acudir a referencias literarias, la interpretación de esta danza no ofrece especiales dificultades. En cualquier caso contamos, por fortuna, con una copiosa colección de textos de la época que nos permite explicar de un modo satisfactorio tanto el significado general de la danza como los detalles de su simbolismo concreto. Por supuesto, algunas de las peculiaridades de la imagen del Naṭarāja pertenecen a la concepción general de Śiva y no a la de la danza en particular. Tales son, por ejemplo, los cabellos trenzados como los de un yogī, la guirnalda de casia, la calavera de Brahmā, la figura de Gaṅgā (el Ganges caído del cielo y perdido en el cabello de Śiva), las cobras, los diferentes pendientes que nos hablan de la doble naturaleza del Mahādeva, «cuya mitad es Umā» y los cuatro brazos. El tambor es también un atributo natural de Śiva, y corresponde a su carácter de yogī, aunque en la danza cobra, además, un significado especial. ¿Cuál es, entonces, el significado de la danza Nadānta de Śiva, tal y como lo entienden los Śaiva? Acerca de su significado esencial nos ilustra el siguiente texto:

Nuestro Señor es el bailarín, que, como el calor que late en la hoguera, difunde Su poder sobre la mente y la materia, y los hace danzar en su giro[8].

La danza, de hecho, representa las cinco actividades *(pañcakṛtya)* del dios, que son: sṛṣṭi (dominio, creación, evolución), *sthiti* (preservación, conservación), *saṁhara* (destrucción, devolución), *tirobhava* (velo, corporeidad, ilusión, y también dar reposo), *aṇugraha* (liberación, salvación, gracia). Estas acciones, consideradas por separado, son las actividades de los dioses Brahmā, Viṣṇu, Rudra, Maheśvara y Sadāśiva.

Esta actividad cósmica es el motivo principal de la danza. Las siguientes citas ilustran y explican los distintos simbolismos con mayor detalle. En el verso 36 del *Uṇmai Vilakkam* se dice:

[8] Kaḍavuḷ Māmunivar, *Tiruvātāvurār Purāṇam*, Puttaraivātil, Venracarukkam, estrofa 75. Traducido al inglés por Nallasvami Pillai, *Sivajnanabodham*, pág. 74. También podría traducirse como:

Como el calor latente en la leña, él llena todos los cuerpos:

¡Sabed que nuestro Padre danza, poniendo en acción a todas las almas!

Compárese con Eckhart:

Así como el fuego infunde lo esencial y la claridad en la madera seca, así hizo Dios con los hombres.

La creación surge del tambor; la protección procede de la mano de la esperanza; del fuego procede la destrucción; el pie sostenido en alto da la liberación.

Se observará que la cuarta mano señala a su pie elevado, el refugio del alma. También podemos citar las siguientes palabras de *Cidambara Mummaṇi Kovai*:

¡Oh, mi Señor! Tu mano, que sostiene el tambor sagrado, ha hecho y ordenado los cielos y la tierra, y otros mundos e innumerables almas. Tu mano alzada protege tanto el orden consciente como el orden inconsciente de tu creación. Todos esos mundos son transformados por tu mano, la que soporta la llama. Tu pie sagrado, apoyado en el suelo, da refugio al espíritu cansado que se debate en las dificultades de la causalidad. Y es Tu pie levantado el que garantiza la felicidad eterna a quien se acerca a Ti. Estas cinco acciones son, sin duda, el producto de Tu obra.

Los siguientes versos del *Tirukūttu Darśana* (visión de la danza sagrada), que componen el noveno tantra del *Tirumantram* de Tirumūlar, desarrollan algo más el motivo principal:

Su forma está en todas partes, pues todo se impregna de su Śiva-Śakti:
Cidambaram está en todas partes, en todas partes su danza.
Śiva es el todo y lo omnipresente,
En todas partes se manifiesta su graciosa danza.
Sus danzas de cinco partes son temporales y eternas.
Sus danzas de cinco partes son Sus Cinco Actividades.
Por Su gracia los cinco actos son realizados,
Ésta es la danza sagrada de Umā-Sahāya.
Él danza con Agua, Fuego, Aire y Éter;
Así baila siempre nuestro Señor en la corte.
Visible para quienes superan Māyā y Mahāmāyā [la ilusión y la gran ilusión]
Nuestro Señor baila su danza eterna.
La forma de Śakti es todo deleite;
Este deleite único es el cuerpo de Umā.
La danza es la forma de Śakti,
que surge en el tiempo y une los pares.
Su cuerpo es Ākāś, y allí dentro, en la nube negra, está Mukalaya.
Las ocho direcciones son Sus ocho brazos,
Las tres luces son sus tres ojos, y
Adoptando esta forma, danza en nuestro cuerpo como la congregación.



17. Śiva Naṭarāja
Dinastía Chalukya (siglo VII)
Relieve de la cueva n.° 1 de Badami

Ésta es Su danza. Su significado más profundo sólo se puede sentir cuando se ha comprendido que la danza tiene lugar en el corazón y en el ser. Dios está en todas partes; este «todas partes» es el corazón. En este sentido encontramos también otro poema:

Encuentra esto en tu interior, y te librarás de los grilletes:
El pie que baila, el sonido de las campanillas que tintinean,
Las canciones que se cantan y los distintos pasos,
La forma asumida por nuestro bailarín Gurupara.

Con el objeto de alcanzar este fin, todo, menos el pensamiento de Dios, debe ser desterrado del corazón, para que sólo Él pueda allí danzar. En el *Uṇmai Vilakkam* encontramos:

Los silenciosos sabios rompen el nudo de tres partes y habitan en el vacío que queda al destruir su propio ser. Allí contemplan lo sagrado y se llenan de felicidad. Ésta es la danza del Señor de la asamblea, «cuya forma no es otra que la Gracia».

Comparemos esta referencia a los «silenciosos sabios» con las bellas palabras de Tirumūlar:

Mientras permanecen ahí [los yogīs que alcanzan el grado más alto de paz], pierden su ser y renuncian a toda acción... Desprendidos de todo, moran en el espacio puro, y su única actividad es la luz, su conocimiento es Vedānta, y su tesoro un profundo sueño.

Śiva es un destructor y ama el crematorio. Pero ¿qué es lo que destruye? No sólo los cielos y la tierra al final de cada ciclo del mundo, sino también las cadenas que atan a cada alma por separado[9]. ¿Dónde está y qué es el crematorio? No es el lugar donde nuestros cuerpos terrenos son quemados, sino los corazones de Sus amantes, que yacen agotados y desolados. El lugar donde se destruye el ego simboliza ese estado en el que las ilusiones y las hazañas son barridas por el fuego. Esto es el crematorio, la tierra ardiente donde baila Śrī Naṭarāja y a la que se da el nombre de Sudalaiyādi, el bailarín del crematorio. En este símil podemos reconocer la conexión histórica existente entre la gra-

[9] Cf. Marcel Schwob, *Le livre de Monelle*.

«Ésta es la enseñanza: destruid, destruid, destruid. Destruid en vuestro interior, destruid todo lo que os rodea. Haced sitio para vuestra alma y para otras almas. Destruid, porque toda creación procede de la destrucción..., pues todas las obras se hacen con desechos, y nada en el mundo es nuevo más que las formas. Pero estas formas deben ser perpetuamente destruidas... Romped así toda copa en la que bebáis.»

ciosa danza de Śiva como Naṭarāja y su salvaje danza como demonio del cementerio.

Esta concepción de la danza es corriente también entre los Śāktas, especialmente en Bengala, donde se adora más bien el aspecto maternal que el paternal de Śiva. La bailarina es aquí Kālī, ante cuya llegada los corazones deben purificarse en el fuego y vaciarse mediante la renuncia. En un himno bengalí a Kālī se reproduce la siguiente plegaria:

Como tú amas el crematorio,
He hecho un crematorio de mi corazón
Donde Tú, La Oscura, la que en el crematorio mora,
Puedas bailar Tu danza eterna.
Nada más guarda mi corazón, Oh Madre:
Día y noche arde la pira funeraria,
Y he mantenido esparcidas alrededor las cenizas de los muertos,
Lo he preparado todo para Tu llegada.
Mahākāla, con la muerte conquistada bajo Tus pies,
Penetra, bailando tu danza rítmica,
Que podría contemplar con los ojos cerrados.

Si regresamos al sur encontramos otros textos tamiles en los que se explica la finalidad de la danza de Śiva. En el *Śivajñāna Siddhiyār*, Supakṣa Sūtra, V, 5, podemos leer:

Con la intención de proveer de los dos tipos de fruta a las innumerables almas, nuestro Señor ejecuta Su danza en cinco movimientos.

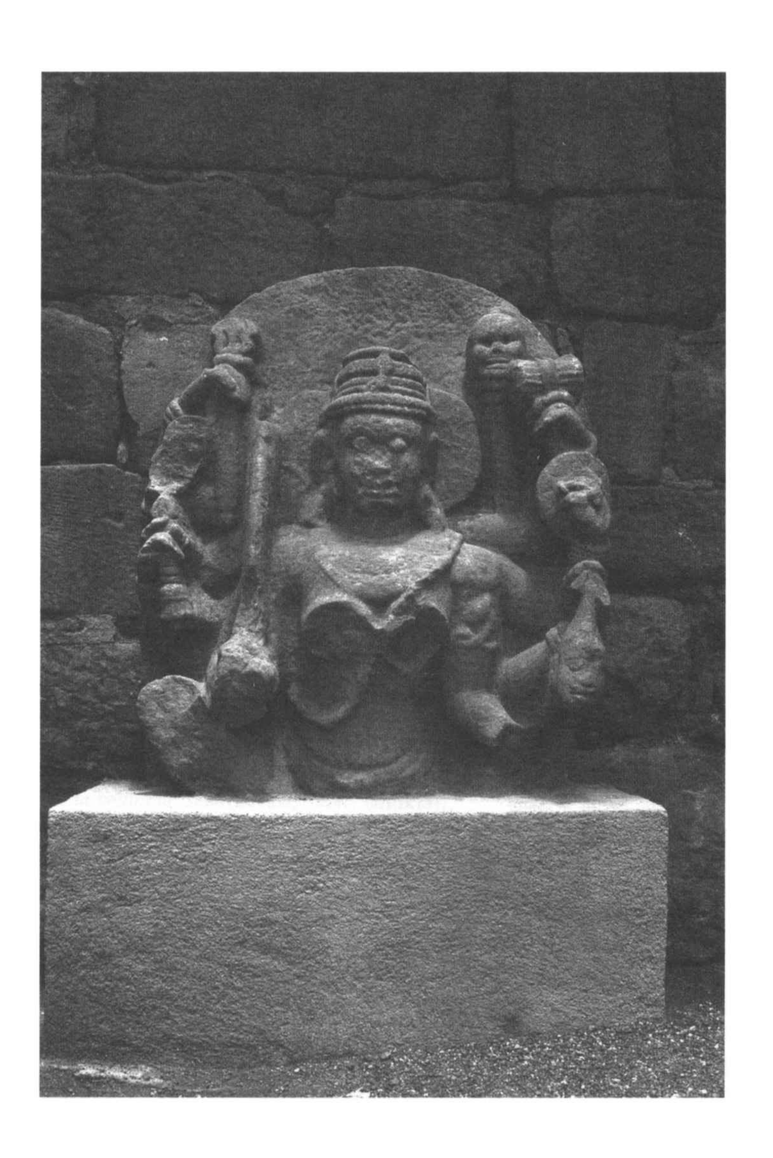
Los dos tipos de fruta mencionados son *iham*, la recompensa en este mundo, y *param*, la felicidad en mukti. De nuevo, el *Uṇmai Vilakkam*, vv. 32, 37, 39 nos dice:

La inteligencia suprema danza en el alma... para borrar nuestros pecados. Para ello nuestro Padre disipa las tinieblas de la ilusión (māyā), *quema el hilo de la causalidad* (karma), *aplasta al demonio* (mala, āṇava, avidyā), *nos impregna de gracia y sumerge amorosamente al alma en el océano de la felicidad* (ānanda). *Quienes han contemplado esta danza mística nunca vuelven a verse reencarnados.*

La concepción del proceso del mundo como un entretenimiento *(līlā)* o pasatiempo del Señor aparece también en las escrituras Śaiva. Así, escribe Tirumūlar: «La danza perpetua es Su juego». Esta espontaneidad de la Danza de Śiva queda también reflejada de una manera extraordinaria en el *Poema del Éxtasis* de Skryabin, del cual reproduci-



18. Śiva con el toro Nandi
Arte Chalukya (siglo VI)
Relieve del templo de Durga en Aihole



19. Kālī
Escultura Chalukya (siglo VII)
Museo de Badami

mos aquí un fragmento que nos ilustrará mejor que ningún tipo de explicación formal, ya que lo escrito por Skryabin refleja con exactitud lo que el escultor hindú trata de expresar:

El Espíritu (puruṣa) *que juega,*
El Espíritu que suspira,
El Espíritu que todo lo crea con la imaginación (yoga-māyā),
Se abandona a la felicidad (ānanda) *del amor...*
Rodeado de los frutos de Su creación (prakṛti),
Se recrea en un beso...
Cegado por su belleza, se agita, juguetea, baila, gira...
Él, libre en este juego (līlā), *es todo arrebato, todo alegría,*
Libre, divino, en esta lucha de amor.
En la maravillosa grandeza de esta clarividencia sin sentido,
Y en la unión de las aspiraciones contrarias (dvandva),
Aislado en la conciencia, aislado en el amor,
El espíritu comprende la naturaleza (svabhāva) *de su divino ser...*
¡Oh, mi mundo, mi vida, mi salud, mi éxtasis!
Cada momento Tuyo yo lo invento
Negando todas las formas que he vivido antes:
Soy negación eterna (neti, neti)...
Él alza un rápido vuelo, mientras se asfixia en su torbellino
Disfrutando esta danza, dominado por el éxtasis.
En este incesante cambio (saṃsāra, nitya bhava),
En este divino vuelo sin sentido (niśkama)
El Espíritu se abarca a Sí mismo.
En el poder de la voluntad, solo (kevala), *libre,* (mukta),
Creándolo-todo, todo-irradiándolo, todo-vivificándolo,
Divinidad jugando con la multiplicidad de las formas (prapañca),
Él se abarca a sí mismo...
Yo habito ya en ti, ¡oh, mi mundo!
Tú sueñas conmigo –era yo viniendo a la existencia...
Y Tú lo eres todo –una ola de libertad y felicidad.
Mediante una conflagración general (mahā-pralaya)
    el universo (saṃsāra) *se abraza.*
El Espíritu está a la altura del ser, y siente la marea que nunca cesa
Del divino poder (śakti) *del libre deseo. Él es todo osadía:*
Lo que fuera amenaza, ahora es entusiasmo,

Lo que aterrorizaba, ahora deleita...
Y el universo resuena con el alegre grito de Yo soy[10].

Este aspecto de la inmanencia de Śiva parece haber dado lugar a la objeción de que su danza se asemeja a la de quienes bailan para complacer a los ojos de los mortales, pero hay que tener en cuenta que, en realidad, Él danza para mantener la vida del cosmos y para dar la liberación a quienes lo buscan. Además, si interpretamos correctamente las danzas de los bailarines humanos, veremos que su arte está también orientado a ofrecer la liberación. Pero nos ajustaremos más a la verdad si contestamos que la razón de Su danza reside en Su propia naturaleza: todos sus gestos son innatos, nacen de su propia naturaleza *(svabhāva-jaḥ)*, espontáneos y carentes de finalidad, pues Su ser está más allá del mundo de las finalidades.

De una forma mucho más arbitraria se ha identificado la danza de Śiva con el *pañcākṣara*, o las cinco sílabas de la oración Śi-va-ya-na-ma: «Salve, Śiva». En el *Uṇmai Vilakkam* se nos dice:

Si se medita sobre estas cinco hermosas letras, el alma alcanzará el estado donde no hay luz ni oscuridad, donde Śakti se hace Uno con Śiva[11].

En otro verso del *Uṇmai Vilakkam* se habla sobre el llamado arco de llamas *(tiruvāsi)*. En él el pañcākṣara y la danza se identifican con la sílaba mística *Om*, siendo el arco ardiente el trazo curvo, o ***kombu***, que se observa en el ideograma del símbolo escrito:

El arco sobre Śrī Naṭarāja es Oṁkāra, y el akṣara, que nunca se separa del Oṁkāra, es el esplendor que contiene. Ésta es la danza del Señor de Cidambaram.

El *Tiru-Arul-Payan* (cap. IX, 3) explica el tiruvāsi de forma más natural, considerándolo una representación de la danza de la naturaleza análoga a la danza de la sabiduría de Śiva.

[10] De la traducción al inglés de Lidia L. Pimenoff Noble, publicada en el Boston Symphony Orchestra Programme el 29 de octubre de 1917.

La expresión «yo soy» con la que terminan los versos debe identificarse con la fórmula sánscrita *Tat tuam asi* (eso soy yo) que el moribundo hindú debe mencionar a la hora de su muerte como asunción de su identidad con todo lo creado. *(N. de la T.)*

[11] Véase Nandikeśvara, *The Mirror of Gestures*, traducido al inglés por Coomaraswamy y Duggirala, pág. 11.

Esta obra fue publicada en 1917 en Harvard University Press, pero existe una reedición de 1987 en Nueva Delhi (Munśiram Manoharlal). *(N. de la T.)*

A un lado se representa la danza de la naturaleza, al otro la Danza de la Iluminación. Fija tu atención en el centro de esta última.

En lo que respecta a este punto, me siento en deuda con Nallasvāmi Pillai por un comentario que hizo sobre este tema:

La primera danza es la acción de la materia, de la energía material e individual. Éste es el arco, tiruvāsi, Oṁkāra, la danza de Kālī. La otra es la danza de Śiva, el akṣara inseparable del Oṁkāra, llamado ardhamātra o cuarta letra del Pranava (Caturtam y Turīyam). La primera danza no es posible salvo que Śiva la desee y la baile Él mismo.

El resultado general de esta interpretación del arco supone, pues, que representa a la materia, a la naturaleza, a Prakṛti; y el esplendor que contiene, Śiva danzando dentro y tocando el arco con la cabeza, las manos y los pies, representa el Espíritu Universal omnipresente *(puruṣa)*. Entre todo esto se encuentra el alma individual, de la misma forma que la sílaba *ya* está entre *Śi-va* y *na-ma*.

Si resumimos ahora toda esta interpretación, tenemos que el significado esencial de la danza de Śiva presenta tres aspectos: en primer lugar es la imagen de Su rítmico juego, que es la fuente de todo movimiento en el cosmos y viene representado por el arco; en segundo lugar, el propósito de su danza es ofrecer la liberación de la trampa de la ilusión a las innumerables almas de los hombres; por último, el lugar de la danza, Cidambaram, el centro del universo, está dentro del corazón.

Hasta aquí me he abstenido de toda crítica estética; he intentado tan sólo traducir la idea central de la concepción de la danza de Śiva desde su expresión plástica a una expresión verbal, sin referirme a la belleza o a la imperfección de las obras concretas. Pero no estará fuera de lugar llamar la atención sobre la grandeza intrínseca de esta concepción, como una síntesis de la ciencia, la religión y el arte. ¡Qué asombrosa es la amplitud de pensamiento y la benevolencia de aquellos artistas-ṛśis que concibieron, por primera vez, un arquetipo como éste, proporcionando, así, una imagen de la realidad, una clave para comprender el complejo entramado de la vida, una teoría de la naturaleza no sólo satisfactoria para un grupo o raza humana, ni aceptable sólo para los pensadores de un solo siglo, sino universal en su atractivo para el filósofo, el amante y el artista de todas las épocas y países! ¡Qué imponente en intensidad y gracia debe de resultarles esta imagen danzante a todos aquellos que se han esforzado por dar expresión plástica a sus intuiciones sobre la vida!

En estos días de especialización no estamos acostumbrados a tales síntesis de pensamiento; mas para quienes «vieron» imágenes como éstas no debió de existir división alguna de la vida y del pensamiento en compartimentos estancos. Esta falta de costumbre

nos lleva también a que, de ordinario, cuando criticamos los méritos de una obra concreta, no siempre nos demos cuenta de la magnitud del poder creativo que, por emplear una analogía musical, fue capaz de descubrir una tonalidad tan expresiva de los ritmos fundamentales y de un significado tan arraigado e insondable.

Lo que cada parte de una imagen como ésta expresa de una manera directa no es un simple dogma o superstición, sino una realidad evidente. Ningún artista de hoy, por muy grande que sea, podría crear con más precisión ni sabiduría una imagen de esa energía cuya existencia postula la ciencia detrás de todo fenómeno. La única forma de reconciliar el tiempo con la eternidad consiste en la concepción de fases alternativas que se expanden sobre enormes periodos de tiempo y vastas extensiones de espacio. Desde este punto de vista, es especialmente significativa la alternancia de las distintas fases a la que aluden el tambor y el fuego, que «transforma» y no destruye. Éstos no son más que símbolos visuales de la teoría del día y la noche de Brahmā.

En la noche de Brahmā la naturaleza está inerte, y no puede danzar hasta que Śiva lo desee. Él sale entonces de su éxtasis y, con su danza, transmite a la materia inerte las ondas vibrantes y revivificadoras del eco del canto del despertar. Y ¡he aquí que también la materia entonces comienza a bailar transformándose en un halo en torno suyo! Él sostiene con su danza toda esta fenomenología multifacética, pero, cuando el tiempo llega a su plenitud, todavía bailando, destruye con fuego todas las formas y todos los nombres, dándoles un nuevo descanso. Esto es poesía, pero no por ello deja de ser ciencia.

No resulta extraño que la figura del Naṭarāja haya atraído la devoción de tantas generaciones pasadas, pero aun nosotros, tan familiarizados con el escepticismo y tan expertos en convertir todas las creencias en supersticiones primitivas, tan tenaces exploradores de lo infinitamente pequeño y de lo infinitamente grande, continuamos siendo adoradores de Naṭarāja.

6. IMÁGENES CON MUCHOS BRAZOS[1]

Ciertos autores, al hablar de las imágenes de varios brazos del arte indio, han considerado esta peculiaridad como un defecto imperdonable. «Después del 300 d. C.», dice Vincent Smith, «la escultura india propiamente dicha difícilmente merece ser llamada arte. Tanto las figuras de hombres como las de animales se vuelven rígidas y formales, y la idea del poder se representa de una manera torpe, mediante la multiplicación de miembros. Los dioses y diosas de muchas cabezas y brazos que abarrotan las paredes y tejados de los templos medievales no tienen ninguna pretensión de belleza, y a menudo son horribles y grotescas»[2]. Maskell habla de «esas horribles deidades con cabezas de animales e innumerables brazos»[3]. Sir George Birdwood considera que «las monstruosas imágenes de los dioses puránicos no son dignas de las formas más elevadas de representación artística; es por ello, posiblemente, por lo que la escultura y la pintura no son consideradas bellas artes en India»[4]. Se pueden encontrar numerosas opiniones de esta índole, pero éstas son suficientes para mostrar que en cierto tipo de críticos existe el prejuicio subyacente de que en el arte indio la multiplicación de miembros o cabezas, o la adición de cualquier atributo animal, suponen por sí mismas un defecto muy grave y letal para la reivindicación de algún mérito en estas obras.

Para contestar a críticas de esta naturaleza sería inútil citar ejemplos del arte griego, como la Victoria de Samotracia o la cabeza de Hypnos; del arte egipcio, como las figuras de Sekhet u otras divinidades animales; de los ángeles bizantinos o medievales; y aun de obras

[1] El título de este ensayo responde a una crítica al arte indio que fue muy habitual durante el siglo pasado y que acusaba a las imágenes indias de monstruosas y deformes. Una divertida recopilación de estas críticas, a las que aquí contesta Coomaraswamy, apareció publicada en el ya clásico libro de Partha Mitter (Chicago 1977), *Much Maligned Monsters* («Monstruos muy malignos» o «Monstruos muy difamados»). *(N. de la T.)*

[2] *Imperial Gazetteer of India*, 1910, vol. II.

[3] *Ivories*, 1915, pág. 332.

[4] *Industrial Arts of India*, 1880, pág. 125. El hecho de que las bellas artes hayan sido hasta hace muy poco «desconocidas en India» quizá pueda ser explicado por la siguiente observación de B. H. Baden Powell: «En un país como éste no podemos esperar encontrar nada que apele a la mente ni al sentimiento profundo». Sir George Birdwood y Baden Powell confunden lo desconocido con lo irreconocible. Para ser ecuánimes hemos de decir que las opiniones de Vincent Smith han sido considerablemente modificadas desde 1910.

modernas tales como algunas de Rodin. En efecto, es claro, si estos críticos son consecuentes, que todas ellas deberían sufrir la misma condena.

Permítanme, sin embargo, hacer una digresión en este punto con el objeto de clasificar a los críticos, pues me temo que debo pedir disculpas por haber empezado este capítulo exponiendo algo que quizá resulte demasiado obvio. Éste es un problema que sólo atañe a filólogos y a historiadores, dado que, al menos en mi larga experiencia, nunca he visto surgir este problema entre artistas o entendidos. Estas notas sólo van dedicadas, pues, a los filólogos e historiadores, por lo que pueden ser obviadas por todos los demás.

Las críticas y condenas vertidas sobre el arte indio son perfectamente justificables sólo desde el punto de vista de que el objetivo último del arte es la representación. A un arte que se rija con este criterio sólo le queda buscar y elegir los modelos más atractivos y esmerarse en copiarlos cuidadosamente.

Pero esta prueba de verosimilitud no ha sido nunca otra cosa que el resultado de una confusión muy extendida. No obstante, comenzaremos por referir estas formas indias, griegas o egipcias a los estándares reconocidos, tratando de hacer una crítica algo más profunda que la simple enumeración de cabezas o brazos.

Leonardo dice que una figura es tanto más digna de admiración cuanto mejor exprese mediante su acción la pasión que la anima.

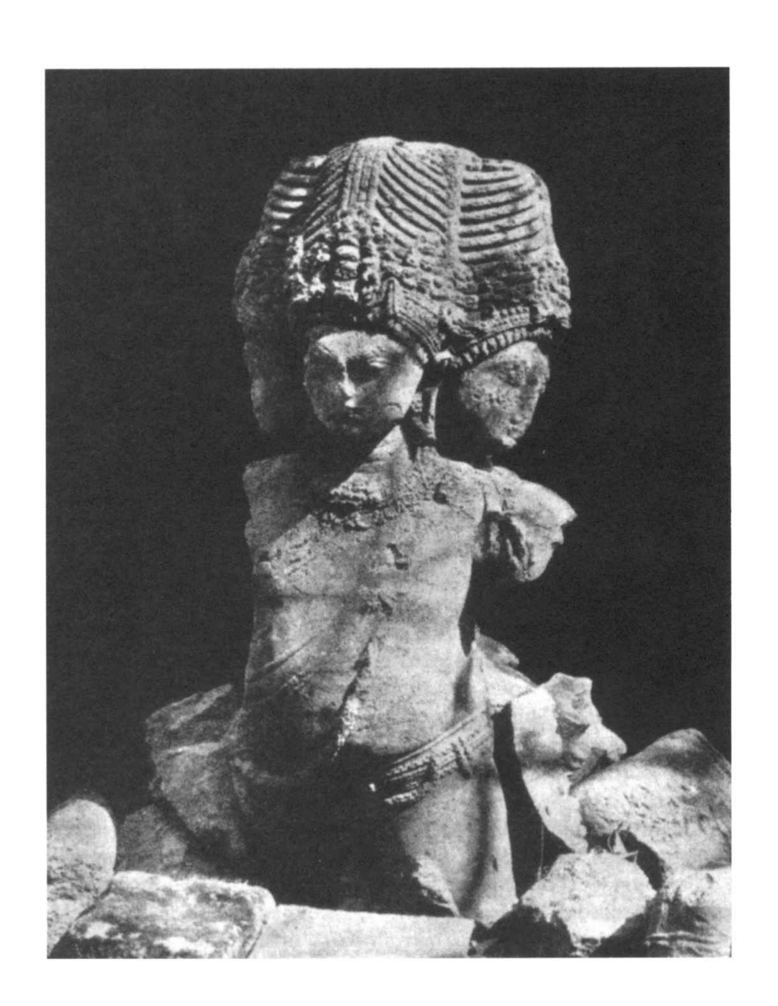
Hsieh Ho exige que la obra de arte muestre la fusión del ritmo del espíritu con el movimiento de las cosas vivas.

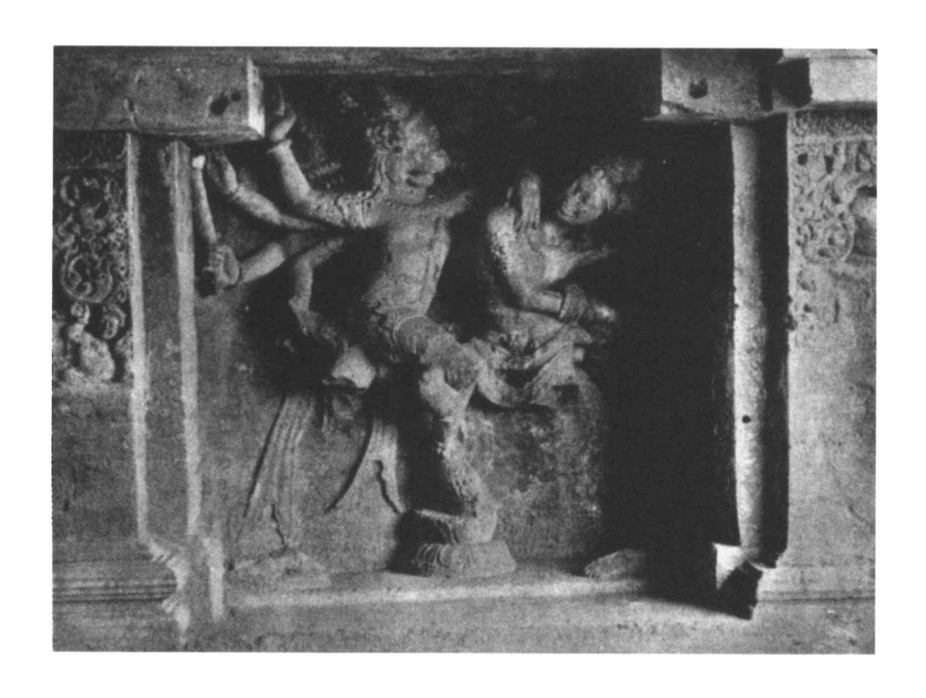
Holmes sugiere que una obra de arte debe poseer en alguna medida las cuatro cualidades de unidad, vitalidad, infinitud y reposo.

En otras palabras, el valor de una obra de arte depende de que su tema o contenido se exprese a través de una forma que sea al mismo tiempo rítmica y apasionada, es decir, debe expresar un motivo profundamente «sentido» a través de un modelo previamente establecido.

Desde este punto de vista podría parecer que cada obra de arte debe ser valorada por sus méritos propios. Por ejemplo, si aplicamos el más sencillo de los criterios que acabamos de exponer (me gustaría decirlo con la mayor sencillez posible), una imagen con muchos brazos o cabezas podría ser considerada una obra de arte inferior, o poco artística, si careciera de alguna de las cuatro cualidades exigidas por Holmes; nosotros podríamos decir entonces que no era una obra «sentida». Pero, si posee tales cualidades, si es sentida, ¿qué necesidad hay de que sigamos preocupándonos por problemas de aritmética?

El artista no elige sus propios problemas, se limita a buscar en el canon las instrucciones que debe seguir para llevar a cabo tal o cual figura y con tal o cual estilo –por ejemplo, una imagen de Naṭarāja con cuatro brazos, o una de Brahmā con cuatro cabezas [20], o una de Mahiṣa-mardinī con diez brazos [22], o una de Gaṇeśa con cabeza de elefante–. Nuestros críticos son lo suficientemente audaces como para asegurar que no se puede





20. **Brahmā; en realidad Sadāśiva (Śiva de cinco cabezas)**
Escultura en Elefanta
Dinastía Chalukya (siglos VI-VII)

21. Narasimha matando a Hiraṇyakaśipu
Escultura del templo Kailāsanātha en Elūrā
Dinastía Rashtrakuta (siglo VIII)
Arenisca esculpida in situ

crear una obra de arte obedeciendo estas instrucciones. Habría sido más equitativo y moderado sostener que los problemas que plantean los motivos sugeridos son, a menudo, muy difíciles de resolver. Ello habría abierto una vía de reconocimiento para el esfuerzo fructífero y meritorio, si es que tal puede encontrarse. El hecho de haber superado las dificultades se habría convertido, entonces, en una prueba de capacidad artística –y creo que descubrir tales pruebas debería ser el objetivo de los historiadores del arte.

La lámina [22] nos muestra una figura de Java de Mahiṣa-mardinī con diez brazos, matando al demonio Mahiṣa[5]. Aquí, ella representa el poder terrible de la venganza, pero ni es cruel ni está furiosa, sino que, más bien, está triste, con esa tristeza de los sabios: desempeña un papel inevitable, pero, en el fondo, no es sino la espectadora de un drama. Esta figura, a pesar de estar deteriorada, revela cuánta ternura puede ser expresada incluso en las imágenes terroríficas. Esta paz y esta ternura encuentran expresión en el movimiento de toda la figura, y no a través de algún medio arbitrario aislado. Ninguna parte de ese todo está en lucha con las demás, y esto es lo que queremos decir cuando hablamos de unidad. Sin duda sería frívolo condenar una imagen así tan sólo porque tenga diez brazos. O, si tomamos la imagen del Naṭarāja, que refleja el ritmo de la energía primaria subyacente en toda apariencia fenoménica y en toda actividad, advertimos el movimiento perpetuo, perpetuamente en equilibrio, el ritmo del espíritu.

La muerte de Hiraṇyakaśipu[6] [21] es una obra que puede ser calificada de grotesca. Pero hemos aprendido hace ya mucho tiempo que esta palabra no puede utilizarse como un simple término ofensivo. Sería difícil imaginar una representación más espléndida del conocido tema del malvado rey que encuentra la muerte a manos de la deidad vengadora en forma de hombre-león. La mano sobre el hombro, la encorvada figura con una sonrisa burlona que no ha tenido tiempo de desvanecerse..., ¿puede haber algo más terrible? Si estas figuras no expresan sus pasiones a través de sus acciones, entonces jamás las habrá expresado figura alguna. Sería poco considerado contrastar una obra como ésta con el «fiel a la naturaleza» del Laocoonte.

No podemos hablar de los muchos brazos de estas figuras como de «miembros adicionales» tan sólo porque a un ser humano pudieran parecerle demasiados. Tenemos aquí una obra de arte que es, o no es, una unidad. Si la obra es una unidad, entonces no se puede hablar de elementos añadidos más que en el sentido en el que hablamos, por ejemplo, de los ornamentos de una obra de arte como de algo añadido a una expresión que de otra forma no sería bella. Pero la creación no se produce por adición o por eliminación. An-

[5] Mahiṣa-mardinī o Mahiṣāsura-mardinī es una advocación de la diosa hindú Durgā; se la representa portando las armas de todos los dioses del panteón hindú en el momento en que está dando muerte al demonio *(asura)* con forma de búfalo Mahiṣa. (*N. de la T.)*

[6] Hiraṇyakaśipu es un rey-demonio de la mitología hindú que fue destripado por Narasiṃha, el avatar del dios Viṣṇu mitad león mitad hombre. (*N. de la T.)*

te estas obras sólo podemos preguntarnos una cosa: ¿son o no son expresiones claras y apasionadas del contenido de su tema? Todos los observadores competentes y sin prejuicios estarán entonces de acuerdo en que hay algunas imágenes indias de las que podemos decir que son expresiones adecuadas, y otras de las que podemos decir que no lo son. Sin embargo, llegar a reconocer éstas y aquéllas requiere un proceso mucho más sutil que el mero procedimiento aritmético de contar brazos o cabezas.

Hay ciertos desarrollos del arte moderno que podrían ponerse en relación con las complejas figuras indias, pues el método de estas últimas es más que moderno. Algunos pintores actuales han intentado crear, por muchos y extraños medios, un arte sintético y sinfónico que represente una continuidad de pensamiento o acción, así como una interpretación de las ideas que corresponda a más de una sola faceta de la personalidad. Se trata, en definitiva, de un arte de la interpretación. De modo que si, como hoy sabemos, incluso la personalidad humana es compleja, debemos entender también que esto será aún más cierto cuando se trate de una divinidad cósmica, que, de hecho, es capaz de actuar en muchos lugares al mismo tiempo gracias a la división de los upādhis. Para reflejar estas ideas en el arte es necesario un lenguaje que sea más sintético que representativo. Cabría afirmar, por tanto, que este método, adoptado ocasionalmente en India, en Egipto o en Grecia y todavía vigente, ha demostrado su utilidad desde el punto de vista práctico, esto es, de la pura expresión a la hora de encontrar la palabra apropiada para decir lo que tiene que decirse. Y ésta es, al fin y al cabo, la base más segura y firme sobre la que podemos construir tanto una práctica como una teoría del arte.

Además, estas formas resultarán, al menos en potencia, igualmente satisfactorias, tanto si las miramos desde el punto de vista del filósofo, como expresiones puramente abstractas, como si lo hacemos desde la óptica de los artistas, que las ven como representaciones realistas de otro orden de vida que no es el nuestro, sino que deriva del deva-loka[7], y que, aunque sea distinto al mundo con el que estamos familiarizados, no por ello es necesariamente incognoscible o absolutamente invisible. En cualquier caso la diferencia es leve, ya que las imágenes, con independencia del modo en que las miremos, siempre pertenecerán a su propio mundo.

La crítica de los filólogos, al final, culmina en la protesta de que el arte no es siempre representativo (fiel a la naturaleza). He tratado de mostrar que esto puede ser cierto en cuanto a la experiencia y al sentimiento se refiere. Pero, aparte de esto, cualquier elemento que sea aparentemente representativo en una obra de arte debe ser juzgado siempre de acuerdo con la lógica interna del mundo al que representa –incluso si ese mundo no es otro que el mundo de las ideas de los sādhanas y los dhyāna mantrams–. Al fin y al cabo todos los mundos son mundos-de-las-ideas de un tipo u otro, pero también debemos re-

[7] Deva-loka es la morada celeste de los dioses. (*N. de la T.*)



22. Durga Mahiṣāsura-mardinī
Bronce de Java (siglo XI)

cordar que el «reconocimiento» no implica necesariamente un conocimiento real de las cosas en sí mismas; en efecto, no sabemos si los hombres tienen realmente dos brazos, pues de ello sólo tenemos una «representación inteligible». Si para hablar de un cuento de hadas decimos que en nuestro mundo no hay hadas, no estamos haciendo la crítica de ese cuento; un cuento de hadas debería ser condenado por falso cuando estuviera hecho de tal forma que sugiriese que en el mundo del escritor no existen las hadas. De igual modo, decir que los animales no hablan inglés o sánscrito no es una crítica que pueda hacerse a una fábula de animales. Por tanto, decir que no se conocen seres humanos con más de dos brazos no es manera de criticar las obras de arte indias.

Por lo demás, para apreciar cualquier tipo de arte no debemos concentrar nuestra atención en sus peculiaridades –éticas o formales–, sino que debemos esforzarnos en dar por supuesto lo que el artista da por supuesto. Ningún motivo parecerá extraño a quienes hayan estado familiarizados con él durante generaciones, e incluso podríamos decir que uno no está preparado para situarse delante de un motivo hasta que no ha superado esa primera extrañeza que los temas nuevos producen. Más aún, la comprensión y el disfrute de la obra estarán fuera del alcance de todos aquellos que sigan viéndola bajo ese halo de rareza o extrañeza primaria.

Así, si las circunstancias obligan al filólogo y al historiador a clasificar los materiales existentes para el estudio del arte indio, sus investigaciones serán tanto más valiosas cuanto más se ciñan al punto de vista estrictamente arqueológico. Pero aquellos que al hablar de arte se refieren a la mera ilustración no deberían airear sus gustos y aversiones en materia de arte oriental, pues nunca encontrarán en él lo que buscan, y la expresión de su decepción se volverá tediosa y sin interés.

7. LA MÚSICA INDIA

La música es un arte que se ha venido practicando en la India al menos durante los últimos tres mil años. El canto es uno de los elementos esenciales del ritual védico, pero además sabemos por referencias de la literatura védica tardía, y también por las escrituras budistas y las epopeyas brahmánicas, que la música alcanzó un importante desarrollo como arte profano siglos antes del comienzo de la era cristiana. El periodo culminante de toda esta evolución quizá deba situarse en época del imperio de los gupta, entre los siglos IV y VI d. C. Este periodo coincidió con la época clásica de la literatura sánscrita, cuyo máximo exponente es el teatro de Kālidāsa, y con el monumental tratado de Bharata sobre la teoría de la música y del teatro.

El arte musical actual es descendiente directo de estas antiguas escuelas, cuyas tradiciones fueron comentadas, ampliadas y transmitidas por gremios hereditarios de músicos. Es por ello por lo que las letras de las canciones pueden haber sido compuestas en cualquier época, pero los temas musicales fueron transmitidos oralmente de maestro a discípulo durante siglos, y tienen, en su mayor parte, una gran antigüedad. Al igual que en el resto de las artes, y como en la vida misma, India nos ofrece de nuevo el grandioso espectáculo de la supervivencia de la conciencia viva del mundo antiguo, cargada con un amplísimo repertorio de experiencias emocionales. Estas experiencias resultarán difícilmente accesibles para aquellos que están ocupados en actividades orientadas a la superproducción o intimidados por la inseguridad económica que genera un orden social basado en la competitividad.

El arte musical de India se desarrolla bajo la protección de un cultivado patronazgo, y sólo crece en este ambiente de segura intimidad. Esta situación es comparable a la que se dio en la más clásica de las tradiciones europeas: la música de cámara de las sociedades aristocráticas, en las que el mecenas se permite retener a los músicos para su propio entretenimiento y para el disfrute de su círculo de amistades; como también es comparable al caso de la música religiosa en los templos donde el músico es un siervo de Dios. En este contexto no se conciben los conciertos públicos, y el sustento del artista no depende de su voluntad o de su capacidad para entretener al público de masas. El músico, aquí, es un protegido. En tales circunstancias permanece alejado de la tentación de querer ser otra cosa distinta de lo que es: un músico. En efecto, su educación comienza en la infancia, y su

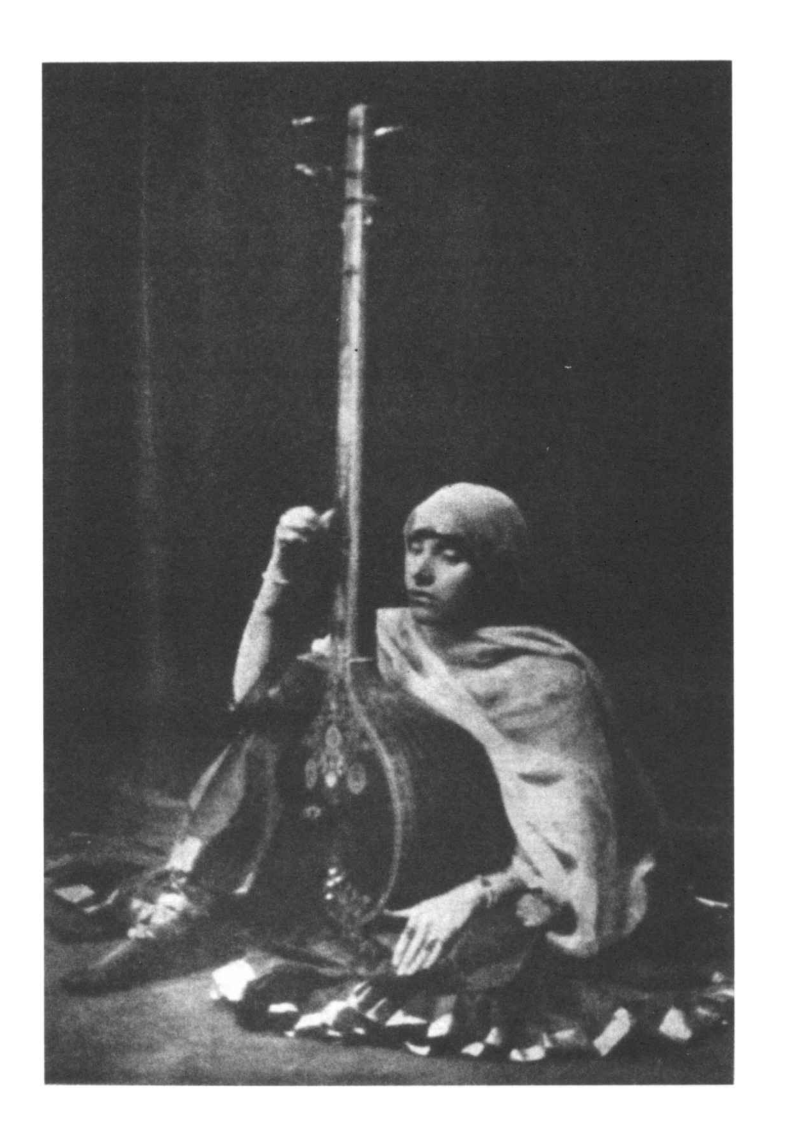
arte será siempre su vocación. En este sentido podríamos decir que las civilizaciones de Asia no ofrecen al aficionado mediocre las oportunidades de autoexpresión libre que son tan apreciadas en Europa y en América. En ningún lugar de Asia se enseñan las artes como un mero adorno para ser exhibido en sociedad. Tan sólo se dan allí, por un lado, el profesional experto en un arte tradicional y, por el otro, el público lego, a quien no se educa para el ejercicio de la música, sino para que la aprecie, la respete y la venere.

He escuchado, a veces, la extraña crítica de que la música de India sólo puede ser cantada por artistas. Ésta es la típica crítica causada por el rechazo que el pensamiento democrático siempre ha sentido hacia la superioridad, pero se olvidan de que no sólo el músico, sino también el oyente, debe poseer sus propias capacidades artísticas, lo cual está en perfecta consonancia con lo que defienden las teorías indias sobre estética. Efectivamente, el músico se encuentra en India ante una audiencia modélica, crítica en cuanto a la técnica, pero de alguna manera indiferente al proceso de producción de la voz. La audiencia india escucha más la canción misma que la ejecución concreta de esa canción, y aquellos que tienen sentido musical perfeccionan la interpretación de la música mediante la fuerza y la emoción de su propia imaginación. En estas condiciones la música se aprecia mejor que cuando se hace una condición *sine qua non* de la perfección sensible de la voz; de la misma manera que la mejor escultura es la primitiva y no la sofisticada, y que la convicción es preferible al encanto: «es como la pobreza exterior de Dios[1] cuando su gloria se manifiesta en toda su desnudez». No obstante, la voz del cantante indio puede alcanzar también cotas de gran belleza intrínseca y estar cargada de sensibilidad, de inteligencia y de habilidad, pero nunca es la voz lo que hace al cantante, como ocurre tan a menudo en Europa.

La música india tiene la particularidad de que no se escribe, y, por tanto, no puede ser aprendida en libros más que en la teoría. Por esta razón se entenderá que la única manera que tiene un extranjero de estudiarla es estableciendo entre él y los maestros indios ese tipo de relación especial que se suele dar en todo el sistema educativo indio entre maestros y discípulos, y que constituye una de sus características más sobresalientes. Esta relación consiste en que el alumno se impregne del espíritu interno de lo que estudia, para lo que el alumno extranjero deberá adoptar muchas de las convenciones exteriores de la vida india. Su aprendizaje debe prolongarse, de este modo, hasta que sea capaz de improvisar las canciones en ambientes indios y siguiendo los métodos indios, de tal manera que pueda satisfacer a una audiencia profesional india. Para lograr este fin deberá poseer, además de la imaginación del artista, una gran memoria y un oído sensible a las inflexiones microtonales.

La teoría de las escalas supone una generalización de la idea de melodía. La escala de la

[1] Maheśvara, que pasea por el mundo como un asceta pobre y desnudo.



23. La cantante Ratan Devī
(Fotografia de Arnold Genthe)

música europea ha sido reducida a doce notas fijas mediante el procedimiento de hacer equivalentes intervalos casi idénticos, como los de *re* sostenido y *mi* bemol, y está construida de tal manera que facilite las modulaciones y favorezca la posibilidad de cambiar de tonalidad con libertad. Por decirlo con otras palabras, en este sistema puede darse el caso de que el piano esté desafinado o fuera de tono. Estas hipótesis convencionales han sido las que han hecho posible, a través del desarrollo de la armonía, los logros y triunfos de la orquestación moderna. Esto, sin embargo, no impide que un tipo de música puramente melódico pueda alcanzar un grado de desarrollo al menos tan alto como el de la música europea, conservando además las ventajas de la entonación pura y del colorido modal.

En India, al contrario que en los instrumentos de teclado de la Europa moderna, muy raramente nos encontramos con escalas absolutamente fijas. En la música india lo que se fija, como mucho, es un grupo de intervalos, de modo que el valor concreto de una nota en cuanto a la frecuencia de sus vibraciones depende de su posición en una progresión y no de su relación con una tónica. La escala de veintidós notas es, simplemente, la suma de todas las notas empleadas en todas las canciones, pero a ningún músico se le ocurriría cantar una escala cromática de *do* a *do* con sus veintidós pasos intermedios, ya que esto sería un mero *tour de force*.

El famoso «cuarto de tono» o *śruti* es el intervalo microtonal existente entre dos notas sucesivas de la escala. Sin embargo, no es frecuente que el tema de la melodía utilice dos notas sucesivas de la escala y, como en cualquier caso nunca emplea tres, este intervalo microtonal generalmente no tiene especial importancia más que como ornamento.

Se dice que todas las melodías indias están en un rāga o en una rāgiṇī concretos (*rāgiṇī* es simplemente el femenino de rāga, e indica una modificación o una forma abreviada del tema principal). Estos rāgas, al igual que los antiguos modos de la música griega y eclesiástica, consisten en una selección de cinco, seis o siete notas distribuidas a lo largo de la escala, pero los rāgas están más individualizados que los antiguos modos, porque cada rāga tiene ciertas progresiones que lo caracterizan y una nota principal a la que el intérprete siempre vuelve. Ninguno de los rāgas emplea más de siete notas sustantivas, y no hay modulaciones. En realidad la extraña tonalidad de la música india no se debe al uso de muchas notas sucesivas muy cercanas entre sí, sino al empleo de intervalos poco familiares.

El rāga podría definirse como el molde de una melodía o como la estructura básica de una canción. Esta estructura básica es lo primero que el maestro enseña al alumno; interpretar un tema no es más que improvisar sobre la melodía que ha sido definida en el rāga. El número de rāgas posibles es enorme, pero la mayoría de los tratados reconocen treinta y seis, es decir, seis rāgas con cinco rāgiṇīs cada uno. El origen de los rāgas puede ser también muy variado. Algunos, como el Pahārī, derivan de canciones de la música popular; otros, como el Jog, proceden de canciones de ascetas errantes; y de otros se sabe que son creaciones de grandes músicos porque llevan sus nombres. En un vocabulario sáns-

crito tibetano del siglo VII se mencionan más de sesenta, con nombres como «Con una voz como la nube del trueno», «Como el dios Indra» o «Delicia del corazón». De entre los títulos de rāgas que todavía están en uso, podemos citar «Primavera», «Belleza del atardecer», «Flor de miel», «El balanceo» o «Embriaguez».

En el sentido psicológico de la palabra, *rāga*, que significa colorido o pasión, sugiere a los oídos indios la idea de estado de ánimo, por lo que, al igual que en la Grecia antigua, el modo musical lleva aparejado un *éthos* definido. La finalidad de la melodía no es la de reproducir la confusión de la vida cotidiana, sino la de expresar y estimular determinadas pasiones del cuerpo y del alma, del hombre y de la naturaleza. Además, cada rāga está asociado al momento específico del día o de la noche en que es más apropiado cantarlo, y algunas veces también van asociados a una estación del año en particular, o se les atribuyen determinados efectos mágicos. Así, todavía se cree en la conocida leyenda del músico cuyo rey y mecenas insistía neciamente en escuchar una canción en el Dīpak rāga, que genera el fuego; el músico, a regañadientes, obedeció, y cuando empezó a cantar quedó envuelto en llamas que ni siquiera pudieron ser extinguidas al zambullirse en las aguas del río Yamuna. Este elemento mágico y esta asociación de los rāgas con el rítmico ritual de la vida diaria y de las estaciones es la razón que hace que la claridad de las estructuras básicas de los rāgas no pueda ser desdibujada por medio de modulaciones. Para explicar este concepto se utiliza a veces la imagen de los rāgas personificados como los duendes de la música, y se dice que al «cantar fuera de los rāgas» se quiebran los miembros a estos ángeles de la música desfigurándolos. En esta tradición hemos de situar cierta historia referida al profeta Nārada donde se cuenta que, siendo todavía un aprendiz, pensó que ya había llegado a dominar todo el arte de la música. Al enterarse, el todopoderoso Viṣṇu quiso darle una lección para dominar su orgullo. Para ello le mostró un espacioso edificio en el mundo de los dioses donde yacían hombres y mujeres llorando y lamentándose por sus brazos y piernas quebrados. Eran los rāgas y rāgiṇīs, que se quejaban de que cierto sabio de nombre Nārada, ignorante en las artes de la música y torpe en la interpretación, los había cantado mal, deformando con ello sus rostros y rompiendo sus miembros. Según clamaban, hasta que no fueran cantados correctamente no habría cura posible para ellos. Entonces Nārada, al ver todo aquello, se sintió profundamente humillado y, arrodillándose ante Viṣṇu, rezó para que el arte de la música le fuera enseñado de forma más perfecta, y con el tiempo se convirtió en un gran músico y sacerdote de los dioses.

La música india es un arte puramente melódico, desprovisto de cualquier acompañamiento armónico que no sea un continuo. En la música moderna europea, por el contrario, el significado de cada nota de la melodía viene dado fundamentalmente por las notas del acorde que la acompañan, de manera que, incluso en las melodías sin acompañamiento, el músico es capaz de escuchar la armonía implícita en ellas. La canción popular sin acompañamiento no satisface el oído del público que asiste a conciertos; estas melodías pu-

ras son terreno exclusivo de los campesinos y de los especialistas. Ello obedece, en parte, a que la canción popular interpretada al piano o escrita en el pentagrama supone en realidad una falsificación; pero, sobre todo, a que en el contexto del arte europeo la melodía ya no existe por sí misma, pues la música es un compromiso entre la libertad melódica y las necesidades de la armonía. Para escuchar la música de India como la escuchan los indios es necesario recuperar el sentido original de la entonación pura y olvidar todas las armonías implícitas. De alguna manera este esfuerzo es el mismo que necesitamos hacer cuando, después de habernos acostumbrado al arte moderno, tratamos de entender por primera vez el lenguaje de la pintura antigua italiana o de la pintura china, en las que se expresa con la misma economía de medios toda la intensidad y las experiencias que hoy en día estamos acostumbrados a entender sólo a través de una técnica más complicada.

Otro rasgo destacable de la canción india, y con ella de sus solos instrumentales, es su elaborada apoyatura. En Europa, donde la audición de las notas es simultánea, parece natural que se considere la apoyatura como una innecesaria complicación añadida a la nota y no como un factor estructural. Pero en la música india la nota y la apoyatura microtonal están enlazadas por una relación mucho más estrecha, ya que la apoyatura de la nota cumple la función de añadirle el brillo y el contraste que en la música armonizada se logra a través de los diferentes grados de asonancia. Sin estas apoyaturas la melodía india se quedaría ante los oídos indios tan desnuda y triste como para los europeos la canción si le quitáramos el acompañamiento que se le presupone.

Otro rasgo característico y diferenciador de la música india respecto a la europea es el constante portamento o, más bien, el uso que se hace del *glissando*. En la música india lo que de verdad se canta o interpreta es el intervalo más que la nota misma, y por eso en esta música siempre podemos reconocer una sonoridad continua. En cambio, la música europea, al estar dividida verticalmente por necesidades de la armonía, y debido a la especial naturaleza de los instrumentos de teclado o de llaves que acompañan a la melodía, deja en los oídos indios no habituados la impresión de estar «llena de agujeros».

Todas las melodías indias, excepto las alāps, siguen estrictamente un ritmo. Estos ritmos son difíciles de reconocer en una primera audición porque los ritmos indios, al igual que la métrica india, se fundamentan en los contrastes entre los tiempos largos y los cortos, mientras que los ritmos europeos están basados en la acentuación, como sucede en la danza o en la marcha. El músico indio no marca el principio del compás con un acento porque su unidad básica no es el compás, sino una sección o grupo de compases que, por lo demás, no tienen por qué ser necesariamente iguales. Esto es algo que no sucede en la música europea, donde las unidades fijas son los compases, que, agrupados en un número variable, constituyen una sección. El ritmo europeo se mide en múltiplos de 2 o de 3, mientras que el indio lo hace en sumas de 2 o 3. Algunas de estas medidas indias son muy elaboradas, como en el caso del Aṭa Tāla, que se cuenta como 5 más 5 más 2 más 2. A es-

to hay que añadir el uso frecuente de ritmos cruzados, que hace que la forma se complique aún más. De esta manera podemos concluir que la música india es modal tanto en los tiempos como en la melodía. Todo ello hace que resulte difícil captar de una forma inmediata dónde empiezan y dónde acaban los ritmos de esta música, aunque esto sea bastante sencillo para la audiencia india, ya acostumbrada a la recitación poética cuantitativa. La mejor manera de acercarse a los ritmos indios consiste en prestar atención al fraseo y olvidar la pulsación.

En la ejecución de la canción india, ésta se acompaña de percusión, o por el instrumento conocido como *tambura*, o por ambos a la vez. Este tambura pertenece a la familia del laúd, pero no tiene trastes, y sus cuatro larguísimas cuerdas se afinan: la primera en dominante, las dos siguientes en la tónica alta repetida y la última una octava por debajo. Esta manera de afinar es común a todos los rāgas, y la altura se ajusta de acuerdo con el registro del cantante. Las cuatro cuerdas están provistas de resonadores simples (unas hebras de lana dispuestas entre cada cuerda y el puente), en los que reside el secreto de su sonido y la fuente de su «vida». Estas cuatro cuerdas se hacen sonar constantemente, creando un pedal continuo que proporciona un fondo muy rico en armónicos. Sobre este oscuro fondo de infinitas potencialidades la melodía destaca como un elaborado bordado. Sin embargo, no debemos considerar el tambura como un instrumento solista cuya interpretación pueda tener interés en sí, separada del resto de los elementos, como puede tener interés, por ejemplo, el particular acompañamiento de una canción moderna. El sonido del tambura ha de ser contemplado, más bien, como el ambiente en el que la canción se mueve, vive y desarrolla su existencia.

Además del tambura, en India hay otros muchos instrumentos solistas, entre los cuales el más importante es, sin duda alguna, la vīṇā. Este instrumento clásico podría ser el equivalente en la música india del violín europeo o del koto japonés; sólo la voz humana lo supera en sensibilidad de respuesta. Difiere del tambura en que tiene trastes y en que las notas se obtienen pulsando las cuerdas con la mano derecha y pisándolas sobre los trastes con la izquierda. Los delicados matices de las apoyaturas microtonales se obtienen mediante ligados o modificando las notas al tirar ligeramente de las cuerdas en sentido vertical; así, es posible tocar pasajes enteros mediante este movimiento lateral de los dedos de la izquierda sin pulsar de nuevo con la derecha. Para tocar el tambura la única dificultad estriba en mantener un ritmo continuo con independencia de las evoluciones melódicas; en cambio la vīṇā presenta todas las dificultades técnicas imaginables, tantas que se necesitan al menos doce años para conseguir dominarla.

El cantante indio es un poeta, y el poeta un cantante. El tema principal de las canciones es el amor humano o divino en todos sus aspectos, o bien una oración directa a Dios, y las letras son siempre sinceras y apasionadas. No obstante, cuanto más genuinamente músico es un cantante, más se consideran las palabras como un simple vehículo para la

música. Así vemos que en la canción artística las letras son siempre muy breves, y, por lo general, no cuentan una historia, sino que más bien tratan de evocar un estado de ánimo. En este tipo de canciones la letra es un mero soporte de la música que se utiliza sin prestar demasiada atención a la coherencia de lo que se dice, de la misma manera, por ejemplo, que en la pintura contemporánea el elemento representativo sirve solamente como una base sobre la que se organizan el color y las formas puras. Esta idea alcanza su máxima expresión en la forma musical llamada *alāp*, que es una improvisación sobre el tema de un rāga. Aquí, la preponderancia de la música es llevada hasta el extremo de que sólo se pronuncian sílabas sin sentido. La propia voz se convierte en instrumento musical y la importancia de la melodía supera por completo a la de la letra de la canción. Esta forma suele ser la favorita de los virtuosos indios, que sienten cierto natural desdén por aquellos cuyo interés principal en la canción son las letras. En este sentido podemos decir que la voz merece en India una consideración más elevada que en Europa, ya que la música existe allí por derecho propio y no como mera ilustración de las letras. Sobre este tema, Rabindranath Tagore escribió:

Cuando era muy joven escuché la canción «¿Quién te ha vestido de extranjera?», y esta frase de la canción dibujó en mi mente una imagen tan extraña que todavía hoy resuena en mi memoria. Una vez intenté componer yo mismo una canción a partir de esta frase, y, tarareando la melodía, escribí la primera frase de la canción: «Yo te conozco a ti, extranjera». Comprendí que, si esta frase no estuviese acompañada de su melodía, seguramente la letra de la canción perdería todo su significado. Pero el poder hechizante de esta melodía era tal que evocaba en mi mente la misteriosa imagen de la extranjera. Mi corazón empezó a decir: «Hay una extranjera que va y viene en este mundo nuestro. Su casa está en la otra orilla de un océano de misterio; a veces se la puede ver en las mañanas de otoño, a veces en la florida medianoche, algunas veces recibimos una insinuación suya en el fondo de nuestros corazones, a veces oigo su voz cuando vuelvo mis oídos hacia el cielo».

La melodía de mi canción me llevó hasta la misma puerta de esa extranjera que atrapa al universo y aparece en él, y dije:

«Deambulando por el mundo
he llegado a tu tierra:
soy un huésped a tu puerta, oh extranjera».

Un día, tiempo después, alguien iba por un camino cantando:

«¿Cómo puede ese pájaro desconocido entrar y salir de la jaula?
Si pudiera atraparlo, ¡ataría las cadenas de mi mente a sus pies!».

Me di cuenta de que ¡aquella canción popular decía exactamente lo mismo! A veces ese pájaro desconocido viene a la jaula cerrada y nos habla de lo infinito de lo desconocido –la mente querría recordarlo siempre, pero no puede–. ¿Qué otra cosa puede haber más que la melodía de esa canción para recordarnos las idas y venidas de ese desconocido pájaro? Por esta razón siempre siento muchas dudas a la hora de publicar un libro de canciones, porque en ese libro lo más importante se quedaría fuera.

La música india es intrínsecamente impersonal, porque es el reflejo de una emoción y de una experiencia que son más intensas, más amplias y más antiguas que la emoción o el conocimiento de cualquier persona individual. Su pena no tiene lágrimas, su alegría no tiene júbilo y su pasión no le hace perder la serenidad; es, en el más profundo sentido de la palabra, absolutamente humana. Cuando el profeta indio habla de inspiración, en realidad quiere decir que los Vedas son eternos y que a lo más que el poeta alcanza es a ver o a escuchar a Sarasvatī, la diosa de la palabra y de la enseñanza, o a Nārada, cuya misión es difundir el conocimiento oculto en el sonido de las cuerdas de su vīṇā, o a Kṛṣṇa, cuya flauta está eternamente llamándonos para que dejemos las tareas mundanas y le sigamos. Ellos son los que, por encima de cualquier ser humano, nos hablan a través de la voz del cantante y de lo que vemos en los movimientos del bailarín.

También podríamos decirlo de otro modo: esta música es una imitación de la música del cielo. Los maestros de música de la India son representados siempre como discípulos de algún dios o, también, visitando el mundo celestial para aprender allí la música de las esferas; en definitiva, su conocimiento proviene de una fuente mucho más profunda que la superficie de la actividad empírica de una conciencia despierta. Esto explica por qué el arte humano debe ser estudiado sin ser identificado con una imitación de nuestro comportamiento cotidiano[2]. Cuando Śiva explica los secretos y la técnica del teatro a Bharata, el famoso autor del *Nāṭya Śāstra*, declara que el arte humano debe someterse a leyes porque en el hombre la vida interior y la exterior están todavía en conflicto. El hombre aún no se ha encontrado a sí mismo, aún toda su actividad procede de un laborioso esfuerzo de la mente; toda su virtud es la conciencia de sí mismo. Lo que llamamos nuestra vida es algo discorde y lejano de la armonía del arte, que está por encima del bien y del mal. En el mundo de los dioses, en cambio, todos los gestos reflejan de forma inmediata la vida interior. El arte es una imitación de esa espontaneidad perfecta –es la identidad de la intuición y la expresión de aquellos que pertenecen al reino de los cielos que se halla en nosotros–. Por eso el arte está más cerca de la vida que ninguna otra cosa, y por eso Yeats está en lo cierto cuando dice que la música india, aunque su teoría y su práctica sean tan complicadas y difíciles, no constituye un arte sino la vida misma.

[2] Se trata de algo semejante al principio del «control mental» presentado por F. M. Alexander en *Man's Supreme Inheritance*.

Así, lo que el cantante proclama no es ninguna experiencia transitoria o parcial, sino la realidad interna de las cosas; como dice Śankarācārya: «Quienes cantan aquí, cantan a Dios», y el *Viṣṇu Purāṇa* añade: «Todas las canciones son una parte de Él, que tiene forma de sonido»[3]. De esto podríamos deducir una interpretación metafísica de la técnica, ya que en todo arte hay elementos inamovibles y variables, y factores masculinos y femeninos que se unifican en una forma perfecta. Tenemos aquí, por ejemplo, el sonido del tambura, que se escucha antes de la canción, durante la canción y que continúa después de ella: representa el absoluto intemporal que es ahora como fue en el principio y que siempre será así. Por otro lado tenemos la canción concreta que es la variedad de la naturaleza, surgiendo de su fuente originaria y regresando a ella al final del ciclo. La armonía que surge entre esta base uniforme y las complejas formas que sobre ella se dibujan es la unidad del espíritu y la materia. Ésta es la razón por la cual la armonización no añadiría nada a la música india, incluso aunque pudiera desarrollarse una armonía que no destruyera la base modal, porque, si rompemos la uniformidad de esa base, convirtiéndola en un acompañamiento articulado, lo único que habremos hecho será crear una segunda melodía, otro universo que competiría con la libertad propia de la melodía primaria, y, así, destruiríamos la paz en la que descansa.

Esto frustraría el propósito del cantante porque aquí, en este mundo de la conciencia del ego, estamos sujetos a la mortalidad. Pero esta mortalidad es una ilusión y todas sus verdades son relativas; por encima y frente a este mundo de cambio y separación hay una paz sin tiempo ni espacio que es el origen y el fin de toda nuestra existencia. Ella es, en palabras de Behmen, «esa noble perla que no significa nada para el mundo, pero que lo es todo para los hijos de la sabiduría». Todos los maestros religiosos nos ofrecen esas aguas de la vida, pero el camino es largo y duro porque se nos exhorta a que dejemos hogares y tierras, padres, madres y esposas en nombre de un fin que en nuestro imperfecto lenguaje sólo podemos llamar la no existencia. Muchos de nosotros tenemos grandes posesiones, pero las más difíciles de abandonar son nuestra propia voluntad y nuestra identidad, pues ¿qué garantía tenemos de que el premio nos recompensará por los sacrificios?

La teoría india nos dice que el éxtasis que el amor y el arte nos ofrecen es ya un adelanto de esa redención. Este mismo sentido lo podemos encontrar en la idea de la catarsis de los griegos, o en la estética de la Europa moderna cuando dice Goethe:

La belleza se ha buscado en todas las épocas.
Aquel que la percibe se libera de sí mismo.

Así, la experiencia de la contemplación estética nos da la seguridad de que el paraíso existe. En otras palabras, los efectos mágicos de una canción que pudiera obrar milagros

[3] Cf. el *Granth Sahib* (Japjī XXVII): «¿Cuántos músicos, cuántos rāgas y rāgiṇīs, cuántos cantantes Te cantan?».

no son nada comparados con los efectos que puede producir en nuestro interior. El cantante todavía es un mago, y la canción un ritual, una ceremonia sagrada, una ordalía que está destinada a dejar descansar, por un momento, esa rueda de la imaginación y los sentidos que nos aleja del contacto con la realidad. Mas, para que esta ordalía tenga lugar es necesario que el oyente coopere con el músico renunciando a su voluntad y a su deseo y dirigiendo toda la actividad de su inquieta mente hacia un solo punto de concentración: no es éste el momento ni el lugar para la curiosidad o la admiración. Nuestra actitud hacia un arte desconocido no debería ser romántica ni sentimental, ya que no puede darnos nada que no tengamos ya en nuestros corazones; la paz del abismo que subyace en todo arte es una y siempre la misma, y la encontraremos tanto en Asia como en Europa.

I.S.B.N.: 84-7844-316-9
Depósito legal: M-34.654-1996
Imprime Rigorma Grafic S. L.